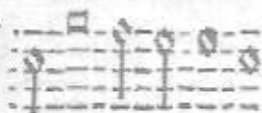


# Elementos de Teoria Musical

ESTHER SCLiar



novas metas



© Copyright 1985 by  
EDITORA NOVAS METAS LTDA.  
São Paulo - BRASIL  
All rights reserved.

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Scliar, Esther. 1926-1978.  
6434e Elementos de teoria musical / Esther Scliar. --  
2.ed. 2. ed. -- São Paulo : Novas Metas, 1985.  
(Série didática ; SD 07)  
1. Música - Teoria I. Título. II. Série.  
95-2420 000-781

Índices para catálogo sistemático:

- 1. Música : Teoria 781
- 2. Teoria musical 781

2a. edição

Capa: LEONOR ALVIM

EDITORA NOVAS METAS LTDA.  
Rua Roque Petrella, 46  
04581 - São Paulo/SP  
BRASIL

## APRESENTAÇÃO

Não é tarefa fácil editar uma obra póstuma, principalmente de uma personalidade como a de Esther Scliar que deixou marcas tão profundas num sem número de discípulos, cada um reelaborando pessoalmente a visão constantemente renovada da musicista. Há, por outro lado, um desejo de participação, que espero se efetive na crítica construtiva após o lançamento de *Elementos de Teoria Musical*, por parte de todos quantos não puderam trabalhar mais diretamente na concretização deste projeto. Para os que me ajudaram mais de perto, os agradecimentos:

Clarice Dubrovolska, a primeira a classificar as caixas e caixas do material deixado por Esther;

Felícia Wang e Marlene Migliari Fernandes que organizaram o material de acordo com notas de aulas e da vivência profunda com o pensamento musical de Esther;

Sígrido Levental e Fúlvia Escobar que pacientemente revisaram os originais, organizaram a disposição gráfica e revisaram as provas, procurando dar uma feição homogênea ao léxico musical, de acordo com as normas vigentes;

Aylton Escobar, mistura feliz de músico e poeta.

.....  
E o apelo para o constante apoio sem o qual não será possível publicar a volumosa e complexa obra de minha irmã.

Leonor Scliar-Cabral

## ANTES DE UM LIVRO, A LEMBRANÇA DE ESTHER

Impossível desfiar o poemário em que Esther se fez Mulher sem o transtorno das emoções, a dança aflita das lembranças que culminam agora, para nós que a conhecemos tão de perto — sem no entanto termos chegado tão ao fundo do quanto era profunda sua presença —, no agradecimento por sua obra e sãbia companhia e também na dor por sua ausência precoce.

Provavelmente o importante papel desempenhado por Esther Scliar no desenvolvimento da música brasileira não tenha sido ainda devidamente avaliado, como revela Felícia Wang (\*), uma de suas alunas diletas, amiga particular e continuadora de um trabalho dignificante. De resto, pouco se pode saber de quase todas as mais luminosas personalidades de nossa cultura, talvez devido ao temperamento brasileiro acostumado à segunda natureza de um deslanchamento histórico e sócio-cultural: o hábito atirado sobre ditados alienígenas como princípios orientadores de uma nacionalidade, não ao lado mas acima da consciência nacional.

Esther transformou a vida no ato mobilizante e mobilizador de criar música, sem jamais sujeitar-se ao alheamento das prerrogativas fundamentais sócio-culturais brasileiras que, ao contrário, a inspiravam e energizavam em direção a esta atividade vital. Desde o folclore nacional, para o qual atirava sua preocupação ampliada de não abandonar as técnicas cultivadas de composição, no que o utilizasse e brandisse, até as mais ousadas tendências estéticas da vanguarda musical, sem qualquer lacuna possível ou suportável, era domínio vasto e firme de Esther, sempre reavivado no trabalho de compositora, de mestra incomparavelmente capaz, de analista imparcial e

sábia, conselheira enluarada, amiga de inadiável lealdade, pensadora libertada de quaisquer preconceitos burgueses e encarceirantes, provocadora de arrepios e delícias intelectuais e mulher de agridoce poesia.

A obra de Esther em grande parte continua inédita e muito desse caudaloso material impossibilita imediata edição, pois confunde-se ainda em superposições de pensamentos que tentam corrigir idéias anteriores, mostrando bem o nervosismo com que a autora interiormente se agitava como também a crítica feroz que impunha ao seu próprio trabalho. Perfeccionista. Do material composicional inspirado no folclore brasileiro várias são, no entanto, as obras corais concluídas, intensamente ligadas à rica cantoria nordestina: *Toada de Gabinete*, sobre motivos de violeiros da Paraíba; *Ofulu-Lorerê-E*, sobre um ponto de Oxalá, do candomblé baiano, e também *Beira-mar*, ponto de macumba. E mais outras obras vocais, sabendo-se que Esther tinha vasta experiência do canto coral, tendo sido regente de coros em Porto Alegre, apresentam-se em nível de grande importância: *Para Peneirar*, *O Menino Ruivo* e *Canto Menor com Final Heróico*, estas últimas sobre versos de Reynaldo Jardim.

A voz humana atrai a fantasia de Esther. Com acompanhamento de piano e a voz de um mezzo-soprano — registro vocal da própria Esther, de doce beleza tímbrica e sobretudo impecável afinação, posto que tinha um famoso e temido ouvido absoluto — está escrita a canção *Entre o Ser e as Coisas* sobre versos de Carlos Drummond de Andrade. Muito mais ainda se esconde entre os manuscritos de Esther Scliar, aguardando não só a edição como até mesmo a primeira audição mundial, infelizmente póstuma, com o conseqüente aplauso popular.

Entretanto, não se dá o mesmo com as obras instrumentais que se apresentam em pouco número, algumas incompletas, abandonadas pela autora, certamente fragilizadas sob impiedosa autocrítica. Citamos algumas de maior importância, consagradas por aqueles que tiveram a oportunidade de apreciá-las em audições públicas: *Imbricata*, *Sonata para Piano* (que sofreu vários cortes da autora sem

pre preocupada com a limpidez e conteúdo estruturais de suas composições), *Estudo nº 1 para Violão e Intermonofões*. Também o cinema e o teatro chamaram a atenção de Esther e muitos foram seus trabalhos dedicados à cena.

A ferocidade crítica de Esther (jamais poderemos nos referir pouco a esta característica de sua personalidade) pode ser arma apontada contra sua própria obra: auto-subjugada, durante longos anos deixou de compor, angustiada também como quase espectadora da luta que se travava no seu íntimo, aprisionando-a à idéia da liberdade, da verdade em relação constante com o mundo exterior, a sociedade, a política, a economia, a arte e a vida, o particular e o coletivo, a condição humana. Contudo, em momento algum conseguiu deixar de respirar Música e transpirá-la ao mais tênue estímulo. Intensamente participou dos movimentos musicais brasileiros, em seu curto período vivencial, incluído o da vanguarda dos anos 70, quando uma substancial efervescência a inquietou e levou a manifestar-se continuamente lúcida e considerada por todos os jovens músicos que àquela época iniciavam sacodimentos sobre um mundo imperdoado de marasmos artísticos que caracterizou o auge da ditadura militar pós 64, lecionisticamente. Assistindo interessadamente a várias Bienais de Música Contemporânea Brasileira, na Sala Cecília Meireles do Rio de Janeiro, Esther pronunciava-se judiciosa: "O novo pelo novo, gratuitamente, os efeitos pelos efeitos, não me interessam se a obra não tiver conteúdo e uma estrutura firmes. Do contrário, logo perderão o interesse". E com isso condenava o modismo insensato que vez por outra norteou a nova composição brasileira daqueles anos, através do furor imitativo dos modelos europeus renovadores, e enaltecia aquelas outras que não tivessem pecado diante de seu agudo estilete crítico; abraçava essas obras e seus autores e os dirigia ao sagrado momento de suas aulas de Análise Musical. Isto tudo baseando-se numa exigida profundidade da composição musical e não em temores corriqueiros diante do novo e do experimental, atitude própria da duvidosa intelectualidade que facilmente vem orientando o discurso dos defensores da tradição. Jamais o medo sobrepos-se ao juízo de Esther, aliás, nem mesmo quando sua própria vida um dia apresentou-se diante da corte jurídica de implacável silêncio: condenou-a e executou-a.

Artista movida por todos seus natos predicados de profunda lealdade para com a Vida e a Arte em seus mais mergulhados sentidos e não unicamente como objeto passivo destas forças sobrepostas, Esther considerava importante a exploração da música em todos os campos do conhecimento e também no campo da eletroacústica. Estimulou, através do próprio fascínio estético e científico, as compositoras Vânia Dantas Leite e Marlene Fernandes, entre outros, à sistematização da música por princípios ditados pelo avanço tecnológico. Paradoxalmente, no entanto, Esther manifestava verdadeiro pavor de lidar com quaisquer tipos de máquinas sem contudo esconder a curiosidade amenizada diante do novo e do provocador, o que confirma a base de um espírito fatalmente levado ao conhecimento enriquecido e tresandado de experiências vivas — inquietação acima de tudo.

Mas Esther não se esgota facilmente nem mesmo quando enxuga-se no lenço comovido de tão poucas palavras aqui escritas apesar dos tantos rios interiores de saudade que pretendem apresentá-la como a autora deste livro que irão ler e certamente adotar na continuação de um trabalho nobre e na edificação merecida de uma cara memória. A vasta paisagem de Esther Scliar exhibe também a pira ardente de sua dedicação e debruçamento à causa da educação musical, jamais desejando ter guardado só para si o infindável tesouro de sua sabedoria. Preocupada com a educação dos jovens músicos, afligia-se ao constatar deficiências lamentáveis em todo o sistema de ensino, ocasionando insuportável superficialidade no conhecimento oferecido às gerações de artistas que compareciam às salas dos conservatórios e escolas de música. Uma fileira medíocre de princípios orientadores que resultavam num irritante seccionamento ou parcialidade do pensamento artístico e científico da Música, não juntando A com B nem tampouco sabendo em profundidade o significado de um e de outro. Sentenciava Esther: "Estão confundindo anacrusa com quiáltera", para mostrar, através de desesperada ironia, a dolorosa realidade do conhecimento e fazimento musicais que observava comuns e difundidos. Irritava-se, então, e não policiava nenhuma de suas críticas chispantes, profunda e pessoalmente ofendida com o destrato oferecido à Música. Preo-

cupada do mesmo modo com o pouco fôlego histórico decorrente da curta visão estética do ensino oficial — sempre apoiado em bases doentamente românticas e nem por isso esclarecido do próprio Romantismo como universo de considerável complexidade de causas e efeitos — resolveu então criar um sistema próprio como resposta, bem mais amplo e denso, inventivo, envolvente, cativante, exigente e fundamental da Teoria e Análise musicais, buscando abranger todos os estilos e motivos das várias épocas históricas, sem jamais negligenciar a questão da contemporaneidade artística e a criação nacional. Contrária à utilização da semiologia nos estudos de Análise Musical, convencida de que a Música é uma arte desprovida de significados, ou seja, uma linguagem em si, um idioma sem qualquer necessidade de reportar-se a outro decodificadamente, Esther chegava a ser por vezes intransigente, polêmica e afogueada feiticeira que se comprazia com a luta, o movimento que transformasse o lago sereno das certezas no mar encapelado das inquietações espirituais. Um simples conceito emitido diante dela sob andrajosos critérios formuladores provocava-a intensamente. Olhava seu interlocutor com dois grandes olhos azuis, que pareciam aquários onde nadavam douradas sabedorias, e esboçava um leve sorriso, sinal de que havia aceitado o convite, nascido incauto e despercebido, de uma gulosa batalha entre cabeças pensantes.

E a paisagem de Esther abria-se ainda mais rica e fascinante diante de todos os presentes, ininterruptamente surpreendente. Seu ouvido absoluto levou-a talvez a ser também absoluta em tudo, aqui dito no desejo de afagá-la com amor. Absoluta/mente humana.

Esther terminou seus dias em 1978 — a mestra inigualável, respeitada conselheira, luminosa, inventiva, amiga amada, a irmã dos ventos tempestuosos das discussões intelectuais e das brisas dos risos companheiros e apaixonantes deixou-nos, coberta por uma nuvem de angustiados raios, beijos, coragens, inquietudes e carícias — sempre mestra ativa e cálida que não dobrou-se como o caniço frágil mas partiu-se como forte carvalho. Dava aulas de Análise Musical na Escola de Música Villa-Lobos, do Rio de

Janeiro, ao tempo em que lá estivemos dirigindo aquela casa milionária por causa de sua presença, último espaço que abrigou a fluorescência de Esther Scliar e de seu trabalho exemplar.

Mas não há de morrer quem semeou a Vida nem há de esconder-se quem inventou a claridade. Iniciam-se, não sem tempo, através da paixão, consciência e instigamentos de uma verdadeira Antígona — Leonor Scliar-Cabral —, os trabalhos editoriais da investida obra de Esther. Um oceano de manuscritos, partituras e apostilas de aulas que contam melhor a interminável vida de nossa mestra maior com final heróico, todos carentes de atenções e desvelos que confirmem o inadiável aprumo cultural brasileiro através do amor, da justiça e do respeito por seus melhores representantes.

Aquí, antes de mais um livro que ruminasse os indefectíveis assuntos da teoria básica da Música — de que o mercado se incha muitas vezes inocuamente — reúnem-se os roteiros que nortearam as inesquecíveis aulas de Esther Scliar nesta disciplina fundamental da linguagem musical. Suas apostilas laboriosamente redigidas que parecem ainda guardar a voz da mestra e seu jeito pessoal de transmiti-las à nossa avidez cativada, para além da própria ciência do idioma artístico.

Abrangendo uma introdução ao estudo da Harmonia, tais apostilas mapeiam tesouros em voz alta, o fascínio que venceu uma possível aridez dos necessários assuntos contidos. Perfazem todo o primeiro chão do músico, já instigadoramente, prometendo-lhe vigorosa musculatura para o que seguirá no desbravamento inextinguível do mundo musical.

Para nós que conhecemos Esther e privamos de sua amizade companheira, este livro vem como algo que soa, um disco gravado por ela, repetindo-nos suas falas que transformaram nossos jovens temores em alegrias e coragem em direção à Música. Para aqueles que não tiveram a felicidade desse encontro vivo, este livro vem como uma partitura para ser tocada e posta em som, guardando o mesmo

entusiasmo e confiança que nos vitaminou em outra época.

Sem a razão primeira, infelizmente, do fascínio das aulas de Esther, que aqui confessamos saudosos, por longos anos exercido diante de incontáveis jovens músicos profundamente gratos — a própria Esther, feiticeira de muitos condões, que as animava transformando-as em consubstanciações que festejávamos miliardários, complementando seus roteiros através de vastíssima exemplificação musical retirada de impressionante cultura, magias, reavivamentos inesgotáveis —, este livro reedita o receituário das alquimias de tão memorável mestra e o oferece a todos os estudiosos do presente e do futuro como um *vademecum* animado ao toque da coragem.

Por outro lado, vem mostrar uma visão pessoal dos mesmos assuntos que perfazem a chamada Teoria Musical de base e comparece algumas vezes de modo provocador, como no caso das divisões quialtéricas ou final, como no capítulo dedicado aos ornamentos, ou ainda reavivado por uma consciência sempre ativa, informada e atualizada, como se observa nas exemplificações voltadas à música do nosso século e seus autores mais importantes, incluídos os brasileiros — fato sempre omitido mesmo nos trabalhos similares mais recentes — levando o jovem a não separar prática de teoria nem ouvido musical dos olhos que leem nem história de uma vivenciação palpitante nem ciência de fruímento artístico. Em resumo, Esther jamais provocou o equívoco que transforma o pensamento nalguma coisa tórrida comparado ao prazer do produto sonoro e, enfim, jamais separou a oração da fé. Invasão corajosa é, por fim, mais amor que timidez passiva diante do objeto da conquista. E este exemplo Esther aplicou em todas as suas atitudes correntemente; de certo modo até mesmo com sua própria vida.

A voz calorosa e envolvente de mezzo-soprano de nossa Esther (bíblica para sempre), modulando através de imperdível sotaque gaúcho, ainda irá certamente como que encantando o tímido nascedouro das jovens atenções à sua frente, rios iniciais, conduzindo em avolumamentos sem des

canso tantas águas ao estuário amoroso e firme da consciência artística, da alegria de pensar música, de perscrutá-la ousadamente.

Esther Scliar, uma paisagem ardente em todo seu vasto céu e chão de humana e imorredoura beleza: impossível desfiar o poemário em que esta Mulher transtornará o hábito do silêncio numa emoção aguda que fatalmente apunhalará o infinito num grito por justiça.

Aylton Escobar  
São Paulo, abril/85

(\*) Felícia Wang - Comentários - Edição da obra *Imbricada*, de Esther Scliar - MEC/FUNARTE, julho de 1982.

## INTRODUÇÃO

MÚSICA é uma arte cuja matéria prima fundamental é o som. O silêncio é matéria prima secundária, pois depende do som e possui apenas uma qualidade: a duração.

## QUALIDADES BÁSICAS DO SOM

ALTURA é a capacidade de um som ser mais agudo ou grave que outro.

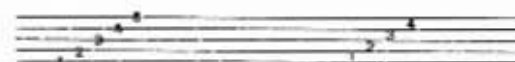
INTENSIDADE é a capacidade de um som ser mais forte ou fraco que outro.

TIMBRE é a qualidade dependente, em primeiro lugar, da espécie do material sonoro (madeira, metal, corda, membrana, etc.); em segundo lugar, da maneira de se obter o som (percussão, fricção, pressão, etc.).

DURAÇÃO é a capacidade de um som demorar mais ou menos que outro. É aplicável ao silêncio.

## NOTAÇÃO

Os sinais musicais são, de uma maneira geral, escritos na PAUTA (PENTAGRAMA) — conjunto de 5 linhas e 4 espaços numerados de baixo para cima.



Linhas

Espaços

## I SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES (ELEMENTOS)

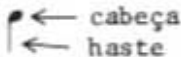
FIGURAS, VALORES são o conjunto de sinais convencionais representativos das durações.

A duração das figuras não é absoluta. O que é absoluto é a proporção entre as mesmas. Para cada figura representativa do som, há uma correspondente, representante do silêncio.

SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES DO SOM:  
figuras ou valores positivos.

SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES DO SILÊNCIO:  
figuras ou valores negativos; pausas.

SEMÍNIMA é uma figura cujo valor positivo é representado por  $\text{♩}$  ou  $\text{♪}$ .

PARTES DA SEMÍNIMA: 

PAUSAS DA SEMÍNIMA:  $\text{—}$  (a mais usada)  $\text{⏏}$  ou  $\text{⏏}$ .


PULSAÇÃO é uma seqüência de durações iguais, ordenadora das diversas durações.

A pulsação é também designada por TEMPO.

UNIDADE é a figura representativa da pulsação.

Nesta etapa do estudo, a unidade será colocada antes de cada exercício. Por ex: Se a  $\text{♩}$  for a figura unitária ( $\text{♩}$ ) ou  $\text{♪}$ .

LIGADURA é uma curva que, quando colocada entre sons de igual altura, faz prolongar a duração do 1º som ao(s) seguinte(s). Sendo os sons de igual altura, a ligadura determina que a duração do 1º som seja somada ao(s) valor(es) do(s) seguinte(s). Desta maneira, o 1º som se prolonga até o final do(s) som(ns) ligado(s). Por esta razão, esta curva é chamada de *ligadura de prolongação*.

Ex: 

MÍNIMA é uma figura cujo valor positivo é representado por  $\text{♩}$  ou  $\text{♪}$ . A pausa da mínima, quando não for escrita na pauta, é representada por  $\text{—}$ ; na pauta, é um traço horizontal colocado sobre a 3a. linha:



A duração da  $\text{♩}$  corresponde a 2  $\text{♩}$  logo

$\text{♩} = \text{♩}$  ou  $\text{—} = \text{—}$

a duração da  $\text{♩}$  corresponde a 3  $\text{♩}$ .

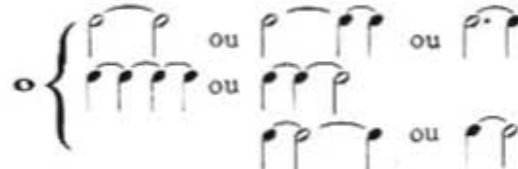
PONTO DE AUMENTO é um sinal que, colocado à direita de uma figura positiva ou negativa, aumenta-lhe a metade da duração. Assim, se a  $\text{♩}$  é a unidade, a duração da

$\text{♩} \cdot \text{◌} = \text{♩} \text{ } \text{◌}$   $2 + 1 = 3$

SEMIBREVE é uma figura cujo valor positivo é representado por  $\text{♩}$ . A pausa da semibreve, quando não for escrita na pauta, é representada por  $\text{—}$ ; na pauta, é um traço horizontal abaixo da 4a. linha:



A duração de 1  $\text{♩}$  corresponde a 2  $\text{♩}$ , 4  $\text{♩}$ . Assim, é possível substituir-se pela




Quando a semibreve estiver ligada à semínima  $\text{♩} \text{ } \text{♩}$ , não é possível substituir-se a  $\text{♩}$  pelo ponto de aumento, pois esta figura corresponde a 1/4 parte da  $\text{♩}$ . A  $\text{♩} \text{ } \text{♩}$  corresponde a 5  $\text{♩}$ .

A  $\text{♩}$  corresponde a 6  $\text{♩}$ , seja 4 + 2.






NOVO PONTO DE AUMENTO: Cada novo ponto de aumento, aumenta a metade da duração do anterior.

(♩) ○.. = 4 + 2 + 1, seja 7 ♩.

BREVE ♩ : Pausa não escrita na pauta, ; na pauta, é escrita no 3º espaço:





A duração da  corresponde a 2 ♩, 4 ♩, 8 ♩.  
 A duração da  corresponde a 9 ♩.  
 A duração da  corresponde a 12 ♩.

## II SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES (CONT.)

### MÍNIMA COMO UNIDADE

Se a ♩ é a unidade, a ♩ dura 1/2;  
 ○ = 2 ♩ = 4, etc.

LONGA é uma figura cujo valor positivo é representado por  ou .

Pausa longa:



A duração de 1 longa corresponde a 2 ♩, 4 ○, 8 ♩, 16 ♩.

### MÍNIMA DIVIDIDA EM DUAS PARTES

As duas partes correspondem a duas fases do movimento:

#### APOIO e IMPULSO

IMPULSO = expansão de energia.

APOIO = sustentação.

A 1a. metade é de apoio, a 2a. de impulso.



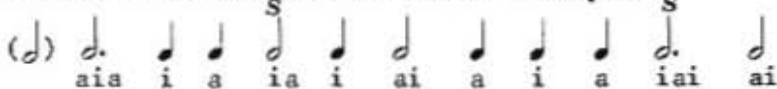
CONTRATEMPO é um som executado no momento do impulso, precedido por pausa no apoio.

A designação — CONTRATEMPO — advém do fato de que o ouvido espera ouvir o som no momento do apoio para que este se justifique. Ocorrendo depois do apoio em pausa, o som do impulso está contra o apoio, ou seja, contra o tempo.



SÍNCOPE é um som executado no momento do impulso que se prolonga para o apoio.

A prolongação de som do impulso para o apoio determina que o acento natural do apoio seja antecipado, adquirindo característica de acento sincopado.



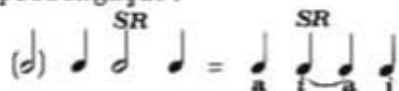
A Síncope pode ser

a) REGULAR

ou

b) IRREGULAR

Na SÍNCOPE REGULAR, a duração do som do impulso é igual à da prolongação.



Na SÍNCOPE IRREGULAR há diferença entre o som do impulso e o da prolongação.



Um som pode ao mesmo tempo estar em contratempo e síncope, desde que, por um lado, se encontre no momento do impulso com precedência de pausa no apoio e, por outro lado, se prolongue do impulso para o apoio:



ACENTOS PROPOSTOS são sinais que, provocando maior intensidade nos sons, fazem com que os mesmos se revelem sobre os demais.

Em ordem crescente de intensidade, a acentuação proposta é indicada por:



A indicação *sfz* (*sforzando*) significa: subitamente forte.

### III SEMITOM E TOM

INSTRUMENTOS DE SONS FIXOS são aqueles cujas alturas são invariáveis.

No piano, por exemplo, quando as teclas são percutidas, os martelos se deslocam, atingindo sempre o mesmo lugar das cordas. Desta forma, não há variação de comprimento, o que determina que as alturas sejam fixas.

INSTRUMENTOS DE SONS VARIÁVEIS são aqueles em que há mudanças de alturas.

No violino, por exemplo, cada uma das quatro cordas pode mudar de comprimento, mesmo quando a divisão é pequena. Em consequência, as alturas são variáveis.

SEMITOM é a menor diferença de altura entre dois sons, nos instrumentos de sons fixos.

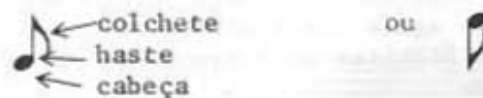
TOM é o espaço sonoro formado por dois semitons.

Tanto no semitom ou tom, como em outros espaços sonoros a serem estudados posteriormente, os sons podem ser executados simultaneamente ou sucessivamente.

Quando há sucessão, o movimento pode ser ascendente ou descendente: ascendente - do grave para o agudo; descendente - do agudo para o grave.

### IV SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES (CONT.)

COLCHEIA é uma figura cujo valor positivo é representado por



#### PAUSA DE COLCHEIA

Para tornar mais rápida a escrita quando várias se sucedem, podem-se substituir os colchetes por um só traço unindo as figuras



Os colchetes também podem ser substituídos pelo traço, quando há intercalação de pausas, inclusive outras figuras:



A duração da corresponde à metade da ; 1/4 da ; 1/8 da etc.  
Em consequência, se a é unidade, = 2; = 3; = 4.

#### SEMÍNIMA COMO UNIDADE DIVIDIDA EM DUAS PARTES

Cada metade é representada pela colcheia.

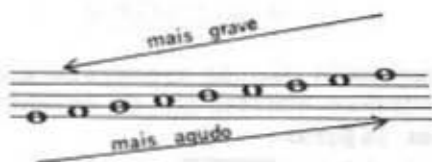
Os apoios e impulsos assim como contratempos, sínco- pes regulares e irregulares obedecem aos mesmos critérios da como unidade dividida em 2 partes.

## V SINAIS REPRESENTATIVOS DAS ALTURAS

NOTAS são os sinais convencionais que representam as diferentes alturas (sons). As notas são em nº de 7: Dó- Ré- Mi- Fá- Sol- Lá- Si. Seguindo esta seqüência, cada nota é imediatamente mais aguda que a anterior.

As notas são escritas no conjunto de 5 linhas e 4 espaços denominado

### PAUTA ou PENTAGRAMA



Como já foi observado, a pauta é também utilizada para a notação de algumas pausas (mínima, semibreve e outras de maior duração). No entanto, sua principal função é a de possibilitar a escrita das diferentes notas, porquanto as pausas podem dispensar o pentagrama quando a grafia é feita para instrumentos de altura indeterminada ou voz falada.

Todavia, a pauta não é suficiente para a colocação de todas as notas, pois a extensão dos instrumentos ultrapassa a 9, número de notas que podem ser escritas na mesma. Assim, são necessários outros recursos para a grafia das notas mais agudas e graves.

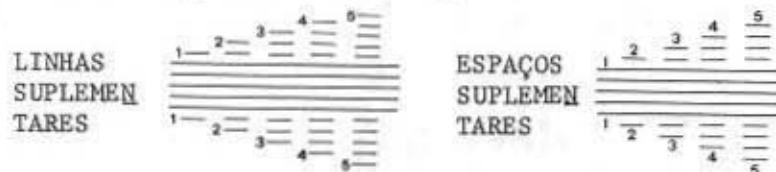
Um dos recursos, é o emprego das

### LINHAS

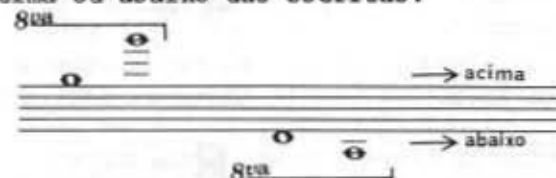
SUPLEMENTARES, pequenas linhas de acréscimo, onde e entre (espaços) nas quais se escrevem algumas notas mais graves e agudas, além das nove já mencionadas. As linhas e os espaços suplementares classificam-se em

- SUPERIORES, para as notas mais agudas
- INFERIORES, para as notas mais graves.

A numeração é feita da seguinte maneira:



SINAL DE 8a. Outro recurso para se escreverem as notas mais agudas e graves, indicando que as notas devem ser lidas 8a. acima ou abaixo das escritas:



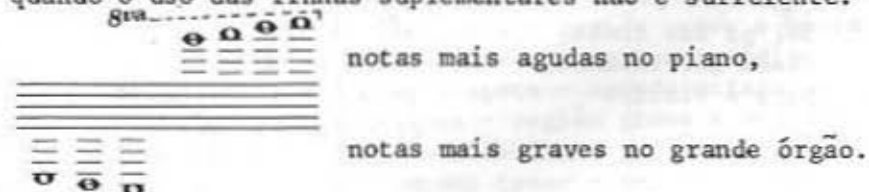
O sinal de 8a. possui duas finalidades:

1a.- substitui as linhas suplementares, facilitando a leitura.

Ex:






2a.- possibilita a notação de sons muito agudos ou graves quando o uso das linhas suplementares não é suficiente.



8va

CLAVE é um sinal colocado no início da pauta que cumpre as funções:

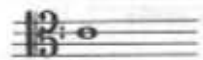
- designa o nome das notas e determina sua altura exata,
- atende a necessidade de extensão dos instrumentos e vozes.

São 3 as claves: clave de Fã   
 clave de Dô   
 clave de Sol 

Cada uma destas três claves pode variar de lugar na pauta:



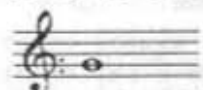
Fã na 4a. linha.  
Clave de Baixo



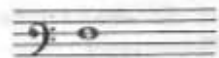
Dô na 4a. linha.  
Clave de Tenor



Dô na 2a. linha.  
Clave de Contralto



Sol na 2a. linha.  
Usada inicialmente  
para o violino



Fã na 3a. linha.  
Clave de Barítono



Dô na 3a. linha.  
Clave de Barítono



Dô na 1a. linha.  
Clave de Meio-Soprano



Sol na 1a. linha.  
Usada no séc. XVI e XVII  
para o violino agudo  
(lira da braccio)

A nota Dô, a que as 4 claves dão nome, encontra-se no centro do piano, quatro 8as. abaixo da nota mais aguda (próximo à fechadura, por isso chamado de Dô central).

Como se pode notar, frente às claves foram colocados dois pontinhos que terão a finalidade de definir com exatidão a linha utilizada para escrevê-las.



A nota Fã a que as duas claves dão nome, encontra-se logo abaixo do Dô central.

A nota Sol das duas claves encontra-se logo acima do Dô central.

Atualmente não são mais usadas:

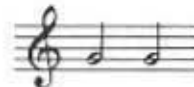
- 1) CLAVE de Fã na terceira linha, substituível pela clave de Fã na quarta linha, ou Dô na quarta linha, de acordo com o caso (notas mais graves ou agudas).
- 2) CLAVE de Dô na segunda linha, substituível por Dô na terceira linha ou Sol na segunda linha.
- 3) Dô na primeira linha, substituível pela Clave de Sol na segunda linha.
- 4) CLAVE de SOL na primeira linha: o nome das notas coincide com as de Fã na quarta linha, embora soando duas oitavas acima e, por essa razão, substituída pela Clave de Sol na segunda linha.

Aplicação das Claves em uso a instrumentos e vozes:

Clave de Fã na quarta linha	}	Baixo	} vozes
		Barítono	
		Tenor	
	Contrabaixo - soando oitava abaixo		
	Violoncelo - região grave e média		
	Fagote - região grave e média		
	Contrafagote - soando oitava abaixo		
	Trompas - região grave e média		
	Trombone baixo - região grave		
	Trombone tenor - região grave		
	Trombone contralto - região grave		
	Tuba - região grave e média		
	Xilofone - região grave e média		
	Tímpanos - região grave e média		
Harpa - região grave e média			
Campanas - região grave e média			
Piano - região grave e média			
Cravo - região grave e média			
Orgão - região grave e média			

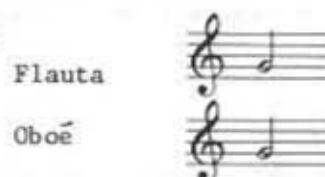
Clave de Dó na quarta linha	{ Violoncelo - região média Fagote - região média Contrabaixo - região aguda Trombone tenor - região média
Clave de Dó na terceira linha	{ Viola - região grave e média Trombone contralto - região grave e média Oboé da <i>caccia</i> - região grave e média
Clave de Sol na segunda linha	{ Vozes femininas e infantis Tenor (soando oitava abaixo) Violino Viola - região aguda Violoncelo - região aguda Flautas Flautim ( <i>piccolo</i> ) - soando oitava acima Oboé Corno inglês (ou corne-inglês, ou cornínglês) Fagote - região aguda Clarinetes Saxofones Trompetes Trompas - região aguda e média Xilofone - região aguda e média Vibrafone - região aguda e média Celesta - soando oitava abaixo Harpa - região média e aguda Campanas - região média e aguda Piano - região média e aguda Cravo - região média e aguda Jogos de Sinos ( <i>Glockenspiel</i> ) Violão - soando oitava abaixo Bandolim - soando oitava abaixo

UNÍSSONO significa o mesmo som (na mesma altura).  
 O uníssonos pode se processar:

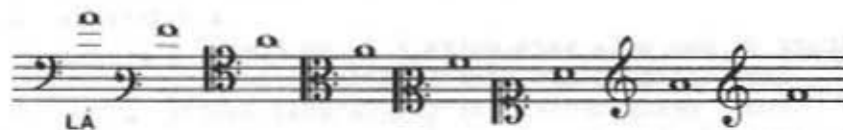


- 1) pela repetição do mesmo som
- 2) pela execução simultânea do mesmo som por vários instrumentos ou vozes:

Ex:



UNÍSSONO nas CLAVES Consiste em obter-se o mesmo som, escrevendo-se em claves diferentes

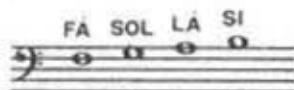


Nas diferentes claves, as notas escritas em linhas formam uníssonos em linhas.

Nas diferentes claves, as notas escritas em espaços formam uníssonos em espaço.

## VI LEITURA DAS NOTAS

Como já foi estudado, TOM é o espaço sonoro formado por dois semitons.  
Na sequência



a diferença de altura de uma nota para outra é de um tom:

Tons ascendentes: Fã-Sol; Sol-Lã; Lã-Si

Tons descendentes: Si-Lã; Lã-Sol; Sol-Fã.

Em consequência, dois tons em:

Movimento ascendente: Fã-Lã; Sol-Si

Movimento descendente: Si-Sol; Lã-Fã.

O espaço sonoro formado por três tons é denominado:

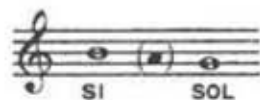
TRÍTONO

Ex: Fã-Si (*ascendente*)  
Si-Fã (*descendente*)

Quando as notas estão próximas em altura, há




CONJUNÇÃO



Quando as notas não estão próximas, havendo intercalação de outra(s) há


DISJUNÇÃO

## VII SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES (CONT.)

FERMATA é um sinal que faz prolongar indeterminadamente a duração da figura.

É representada pelo sinal  acima ou abaixo das figuras -  


Embora a duração da figura com a fermata se torne indeterminada, a prolongação é relativa à mesma. Assim, a duração da  é menor que a .

Alguns compositores utilizam a fermata sob a forma  para indicar uma prolongação menor que a usual (fermata curta).

A fermata é também utilizada para indicar interrupção entre dois trechos da música.

## VIII SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES (CONT.)

MÍNIMA COM UNIDADE DIVIDIDA EM QUATRO PARTES.

Cada um quarto é representado pela  (colcheia).

Como a divisão quaternária é derivada diretamente da binária, as fases do movimento são constituídas por apoio, impulso, meio-apoio e impulso.



Assim, os contratempos, síncopes regulares e irregulares encontram-se, por exemplo, nos seguintes casos:

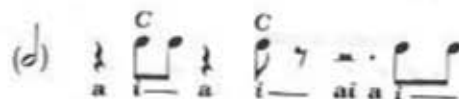
- (d) - impulsos precedidos por pausas no apoio (primeiro um quarto) e meio apoio (terceiro um quarto).
- (d) - impulso precedido por pausa no meio-apoio (terceiro um quarto).
- (d) - impulso precedido por pausa no meio-apoio (terceiro um quarto).
- (d) - impulso precedido por pausa, meio-apoio iniciando com apoio (do primeiro ao terceiro um quarto).
- (d) - impulso prolongado para o meio-apoio com duração igual.
- (d) - impulso prolongado para o meio-apoio com duração diferente.

- (d) - impulsos prolongados para os meios-apoios com duração igual precedidos por pausas nos apoios.

- (d) - impulsos prolongados para o meio-apoio com duração diferente, precedidos por pausa no apoio.

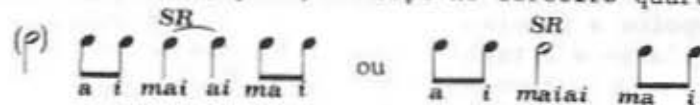
Em relação ao terceiro quarto, é necessário considerar:

1ª - Quando a duração da pausa precedente corresponde à metade da pulsação, o terceiro e quarto quartos correspondem à segunda metade subdividida em duas. Em consequência, o terceiro quarto adquire caráter de impulso.



Hã, pois, contratempo no terceiro quarto.

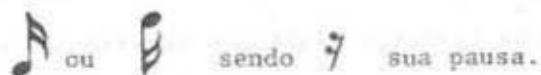
2ª - Quando há prolongação de um som cuja duração corresponde à metade da unidade, o meio-apoio, sendo de menor peso que o apoio, soa como impulso, prolongando-se para o apoio. Hã, pois, síncope no terceiro quarto.














## IX SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES (CONT.)

SEMICOLCHEIA é uma figura cujo valor positivo é representado por






Quando há sucessão de várias , ou outras figuras com colchetes, estas podem ser unidas.




A duração da  corresponde à metade da , à quarta parte da , à oitava parte da  etc. Assim, se a  for a unidade,  = 2;  = 3;  = 5.


### COLCHEIA COMO UNIDADE DIVIDIDA EM DUAS PARTES

Cada metade é representada pela  (semicolcheia).

Os apoios e impulsos, assim como contratempos, sín-copes regulares e irregulares obedecem aos mesmos critérios da  e , como unidades divididas em duas partes.

### SEMÍNIMA COMO UNIDADE DIVIDIDA EM QUATRO PARTES

Cada um quarto é representado pela  (semicolcheia).

Os movimentos de apoio e impulso, contratempos, sín-copes regulares e irregulares, assim como as considerações especiais feitas com a  como unidade dividida em quatro partes, obedecem, no caso em estudo, aos mesmos critérios.

## EXEMPLOS COM SEMITONS E TONS

Folclore,

popular e erudito.

- 1 st ↑ Pirulito que bate bate  
Carneirinho, carneirão  
Ainda não comprei Beethoven, Sinf. Pastoral
- 1 st ↓ Eu botei o café no caco  
Tico-tico no fubã Beethoven, Pour Élise  
Mozart, Sinfonia nº 4  
Bach, 3ª Brandenbúrguês
- 1 tom ↑ Sapo Cururu  
Frère Jacques  
A linda rosa juvenil Brahms, 2ª concerto para  
piano e orquestra,  
1ª movimento
- 1 tom ↓ Sinhã Aninha  
Atirei o pau no gato Mussorsgki, Quadros de uma  
exposição
- tom ↑ tom ↑ Frère Jacques
- tom ↓ tom ↓ Meu galinho  
Faz três noites que não durmo
- st e tom ↑ Pirulito  
Capelinha de melão  
Carneirinho, carneirão
- st e tom ↓ Eu botei o café no caco
- tom e st ↓ Sinhã Aninha  
Por esta rua  
Domião  
Atirei um pau no gato
- tom e st ↑ Pai João entrou na roda

EXEMPLOS COM 1 TOM E 1/2 e 2 TONS

- 1 tom e 1/2 ↑ Senhora dona Sancha  
Olê mulher rendeira  
Peixe vivo  
Green leaves  
Bambu
- 1 tom e 1/2 ↓ Marinheiro chora  
Cai chuva  
A pombinha voou
- 2 tons ↑ Eu sou pobre  
A maré encheu  
Pai Francisco
- 2 tons ↓ O meu belo castelo  
Manda tiro
- 1 tom e 1/2 e 2 tons ↑ O bom pintor

EXEMPLOS COM 2 TONS E 1/2


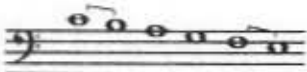
- 2 tons e 1/2 ↑ Havia um pastorzinho  
A moda da carranquinha (A moda das tais an-  
quinhas)  
Candieiro, entrai na roda  
Acordei de madrugada
- 2 tons e 1/2 ↓ Bão-ba-la-lão

EXEMPLOS COM 3 TONS E 1/2 e 4 TONS

- 3 tons e 1/2 ↑ Lá vem a Sinhã Marreca  
Travessia
- 4 tons ↓ Siciliana (Album da Juventude, Schumann).

## X LEITURA DAS NOTAS (CONT.)

Se a seqüência Fã-Sol-Lã-Si for antecedida e sucedida respectivamente pelas notas Mi e Dô, formar-se-ão dois semitons nos extremos.

Ex: a)  Ex: b) no sentido descendente, oitava abaixo. 

Semitons ascendentes: Mi-Fã, Si-Dô  
Semitons descendentes: Dô-Si, Fã-Mi

Em consequência:

- 1- um tom e meio: ascendentes - Mi-Sol, Lã-Dô  
um tom e meio: descendentes - Dô-Lã, Sol-Mi
- 2- dois tons e meio: ascendentes - Mi-Lã, Sol-Dô  
dois tons e meio: descendentes - Dô-Sol, Lã-Mi
- 3- três tons e meio: ascendentes - Mi-Si, Fã-Dô  
três tons e meio: descendentes - Dô-Fã, Si-Mi
- 4- quatro tons: ascendentes - Mi-Dô  
quatro tons: descendentes - Dô-Mi

Como já foi estudado, a clave de **B** na terceira linha dá o nome de Dô à nota que está escrita na mesma linha. Eis a seqüência supracitada no sentido descendente e ascendente nesta clave:



Dó, Si, etc.

Vejamos a mesma seqüência na clave de **B** na quarta linha:



Dó, Si, etc.

## XI SINAIS DE ARTICULAÇÃO

**LEGATO** é uma palavra usada para indicar que a passagem de um som para outro deve ser feita sem interrupção.

O legato geralmente é representado por uma curva.



Entretanto, como este sinal é também utilizado:

- 1º) na pontuação musical, delimitando agrupamentos fraseológicos;
- 2º) com efeito de queda e suspensão em duas notas de alturas diferentes;
- 3º) indicando início e final de arcada, nos instrumentos de cordas friccionadas;
- 4º) para a manutenção do fôlego, nos instrumentos de sopro;
- 5º) para a manutenção da sílaba (*música vocal*);

a palavra **LEGATO** é o meio mais conveniente para indicar a ininterrupção dos sons.

**STACCATO** (destacado) significa que as notas devem ser atacadas de maneira cortante. Embora os sinais de *staccato* diminuam o valor das notas, o fundamental na execução é o caráter incisivo e nervoso do ataque.

Classificação:

- a) *Staccato* simples - é um ponto colocado sobre ou sob as notas, significando que o ataque é incisivo sem ser áspero.

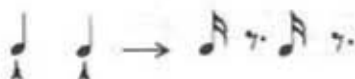
No *staccato* simples as notas perdem aproximadamente metade da duração.



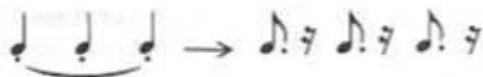
Esta espécie de *staccato* pode ser representada pela palavra



b) *Staccato martelato* (*grande staccato*) - significa que o ataque das notas deve ser rude. O *Staccato martelato* é representado por um pequeno triângulo cheio  $\blacktriangledown$ . As notas perdem aproximadamente  $3/4$  partes de seu valor.



c) *Staccato legato* - é representado com pontos sobre ou sob as notas abrangidas pela curva do *legato*. Nesta espécie de *staccato*, o caráter do ataque é brando e as notas perdem aproximadamente um quarto da duração.

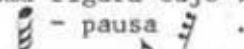


NB: quando há *legato* entre duas notas de igual entoação, interrompendo-se o som da segunda, evita-se a confusão com a ligadura da prolongação, colocando-se um ponto de *staccato* na segunda nota.



## XII SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES

FUSA é uma figura cujo valor positivo é representado por



A duração de uma  $\text{fusa}$  corresponde à metade da  $\text{meia}$ ,  $1/4$  da  $\text{quarta}$ ,  $1/8$  da  $\text{oitava}$ ,  $1/16$  da  $\text{dezoitoava}$ ,  $1/32$  da  $\text{trinta e duasava}$ , etc.

Assim, quando a fusa é a figura unitária,  $\text{fusa} = 2$ ;  $\text{meia} = 3$ ;  $\text{quarta} = 4$ ;  $\text{oitava} = 6$ ; etc.

Quando a unidade for a  $\text{meia}$  e esta estiver dividida em duas partes, observam-se as mesmas normas que nos casos anteriores. Idem quando a  $\text{quarta}$  for dividida em quatro ou na combinação desses dois tipos de divisões.

### SEMÍNIMA COMO UNIDADE DIVIDIDA EM OITO PARTES

Cada  $\text{semínima}$  corresponde a  $1/8$  da unidade.

Em consequência:  $\text{meia} = 2/8$  ( $1/4$ );  $\text{quarta} = 3/8$ ;  $\text{oitava} = 4/8$  ou  $1/2$ , etc.

Derivada da divisão binária, cada metade da  $\text{meia}$  é constituída de quatro fases: apoio, impulso, meio-apoio e impulso.

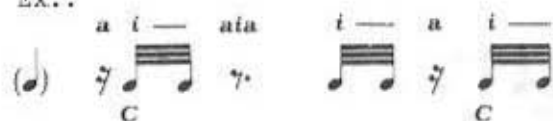
Ex:



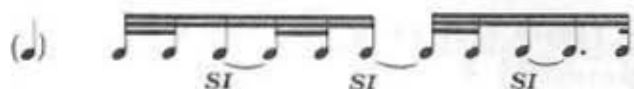
Observe-se que os terceiro e sétimo oitavos possuem caráter de impulso:

1º) quando são precedidos por pausas de  $\text{meia}$  ou de maior duração, estando em contratempo.

Ex.:



2º) quando os terceiro-quarto e sétimo-oitavo constituem um só som que se prolonga para o seguinte (síncope):  
Ex:



#### SEMÍNIMA COMO UNIDADE DIVIDIDA EM DUAS, QUATRO E OITO PARTES

##### a) DIVISÃO EM QUATRO E OITO PARTES.

Considere-se a unidade dividida em duas metades. A metade que estiver subdividida em duas partes será constituída de duas fases: apoio e impulso. A que estiver subdividida em quatro partes será constituída de apoio, impulso, meio-apoio e impulso. Todavia os terceiro e sétimo oitavos possuem caráter de impulso nas ocorrências acima citadas.

Ex:




##### b) DIVISÃO EM DUAS, QUATRO E OITO PARTES (Conexão de várias unidades).


Considerem-se as unidades divididas em duas metades, havendo, pois, duas fases: apoio e impulso. A metade que


estiver subdividida em duas ou quatro partes estará constituída das subfases: a-i ou a-i-ma-i, de acordo com o caso. Observe-se que quando a primeira metade for subdividida em quatro partes e o quarto oitavo prolongar-se para a segunda metade ou mais, a segunda metade estará constituída de duas fases (a-i), havendo então síncope.  
Ex.:







### MÍNIMA COMO UNIDADE DIVIDIDA EM OITO PARTES




Cada oitavo é representado pela .

Aplicam-se as mesmas normas adotadas pela  como unidade dividida em oito partes.






SEMIFUSA Sinais - 


Duração - metade da , 1/4 da , 1/8 da , etc.

QUARTIFUSA Sinais - 


Duração - metade da , 1/4 da , 1/8 da , etc.

Estas duas figuras em princípio não são usadas como representativas da pulsação, devido ao fato de serem as figuras de menor duração.

São utilizadas, particularmente a , quando , , , e  são figuras unitárias.

MÁXIMA Sinais - 


Duração - 1  corresponde a 2 , 4 , 8 , etc.



SEMIBREVE COMO UNIDADE é raramente empregada. Quando a  é a Unidade,  $\text{♩} = 2$ ,  $\text{♪} = 4$ ,  $\text{♫} = 8$ ,  $\text{♮} = 1/2$ ,  $\text{♯} = 1/4$ , etc.

### XIII FIGURA PONTUADA COMO UNIDADE

A unidade é uma figura pontuada quando a pulsação está dividida em três partes. As duas fases do movimento manifestam-se na seqüência - apoio, impulso, impulso, ou seja: primeiro terço: apoio; segundo e terceiro terços: impulsos.


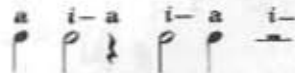
#### MÍNIMA PONTUADA COMO UNIDADE

Cada terço é representado pela .

Em conseqüência,  = metade de 1/3;  = quarta parte de 1/3,  $\text{♮} = 2/3$ ;  $\text{♩} = 2$ , etc.

(d.) 


Como são duas fases, estas podem ser expressas por:

(p.)  ou 

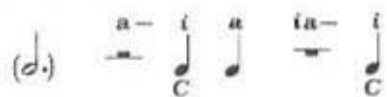
#### CONTRATEMPOS E SÍNCOPE

Sabemos que há contratempo quando o som do impulso é precedido por pausa no apoio. Portanto:

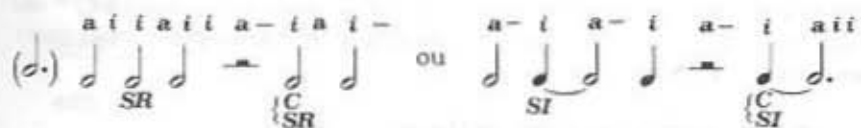
a) quando o segundo terço é precedido pelo menor por pausa de um terço:



b) quando o terceiro terço é precedido por pausa de dois terços ou mais:

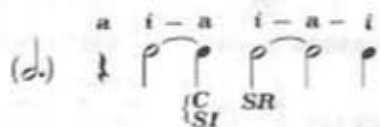


Por outro lado, sabe-se que existe síncope quando há prolongação do som do impulso para o apoio. Portanto, nestes casos:



Considerando-se que a divisão ternária permite o relacionamento:  $\frac{a}{i}$ , a síncope também se manifesta quando o segundo terço se prolonga ao apoio seguinte.

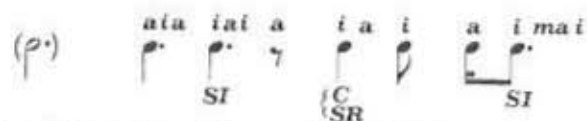
Ex.:



NB: Posteriormente, na análise da linguagem musical, serão vistos casos em que a prolongação do som no segundo terço para o apoio não provoca a síncope pelo fato de que, correspondendo ao final de um agrupamento fraseológico, tal som pode ser reduzido em duração. Seja dito de passagem que a ausência da síncope por este fator pode ocorrer também quando a divisão é binária ou seus múltiplos.

Quando um ou vários terços da figura pontuada estão subdivididos em duas, quatro ou mais partes, as subdivisões são constituídas de apoio e impulso (em 2) ou apoio, impulso, meio-apoio e impulso (em 4) ou mais partes.

Ex.:



#### SEMÍNIMA PONTUADA COMO UNIDADE

Cada terço é representado pela  $\frac{a}{i}$ . Assim,  $\frac{a}{i} = 2/3$ ;  $\frac{a}{i} = \text{metade de } 1/3$ ;  $\frac{a}{i} = 2$ ;  $\frac{a}{i} = 3$ ; etc.

Em relação aos apoios, impulsos, subdivisões, contra-tempos e sínopes, aplicam-se as mesmas diretrizes adotadas pela  $\frac{a}{i}$  como unidade dividida em três partes.

#### $\frac{a}{i}$ COMO UNIDADE

Cada terço é representado pela  $\frac{a}{i}$ .  $\frac{a}{i} = 2/3$ ;  $\frac{a}{i} = \text{metade de } 1/3$ ;  $\frac{a}{i} = 5/3$  (1 e  $2/3$ );  $\frac{a}{i} = 2$ ;  $\frac{a}{i} = 4$ , etc.

#### $\frac{a}{i}$ COMO UNIDADE

Cada terço =  $\frac{a}{i}$ .  $\frac{a}{i} = \text{metade de } 1/3$ ;  $\frac{a}{i} = 2/3$ ;  $\frac{a}{i} = (1 \text{ e } 1/3)$

$\frac{a}{i} = 2$ ;  $\frac{a}{i} = 3$ ; etc.

#### $\frac{a}{i}$ COMO UNIDADE (praticamente não usada)

Cada terço =  $\frac{a}{i}$ .

#### $\frac{a}{i}$ COMO UNIDADE

Cada terço =  $\frac{a}{i}$ .  $\frac{a}{i} = \text{metade de } 1/3$ ;  $\frac{a}{i} = 1/4 \text{ de } 1/3$ ;  $\frac{a}{i} = 2/3$ ;  $\frac{a}{i} = 2$ , etc.

## XIV COMPASSO

COMPASSO é uma seqüência de pulsações ordenadas de diversas durações, que se inicia com um apoio preponderante.

Embora a palavra *tempo* — sinônimo de pulsação — não traduza de maneira viva o significado da mesma, passaremos a empregá-la devido a seu uso corrente.

CLASSIFICAÇÃO DOS COMPASSOS

1) QUANTO AO NÚMERO DE TEMPOS, os compassos podem ser:

- Binários ----: 2 tempos
- Ternários ---: 3 tempos
- Quaternários -: 4 tempos
- Quinários --: 5 tempos
- Setenários -: 7 tempos
- de 8 tempos, etc.

Em relação ao número de tempos, é necessário acrescentar que os compassos podem ser PRIMITIVOS ou DERIVADOS.

PRIMITIVOS são aqueles dos quais os outros se originam. Dois são os compassos primitivos: o binário e o ternário.

Estes dois compassos são contrastantes, pois no ternário a duração resultante da soma de dois tempos é o dobro da restante, caracterizando o movimento geral do compasso pelo giro ou embalo, o que não ocorre no binário, por ser constituído de dois tempos.

Todos os demais compassos são DERIVADOS.

Os derivados podem ser DIRETOS ou INDIRETOS.

Os derivados diretos resultam da soma de primitivos iguais:

quaternário = soma de dois binários

seis tempos = soma de dois ternários ou três binários.

Os derivados indiretos resultam da soma de primitivos diferentes:

quinário = 3+2 ou 2+3;

setenário = 4(2+2)+3; 3+4(2+2) ou 2+3+2 (Strawinsky: "Threni");

oito tempos = 3+3+2; 2+3+3; 3+2+3 (Bartok, Strawinsky, entre outros);

dez tempos = 3+4(2+2)+3 (Strawinsky: "Threni"); 3+3+4; 4+3+3 (pode resultar também da soma de dois quinários — indiretos);

onze tempos = 4+3+4 e outras combinações.

Alguns compassos podem ser diretos ou indiretos (duplo caráter). O compasso de nove tempos, quando resulta da soma de três ternários, é direto. É indireto nas seguintes combinações: 4+3+2; 2+3+4; 2+2+2+3 ou 3+2+2+2.

O compasso de doze tempos é direto quando resulta da soma de quatro ternários. É indireto, por exemplo, na combinação: 4+3+2+3, etc.



2) QUANTO À VELOCIDADE DA PULSAÇÃO, representada por figura específica:

a) De maneira aproximada: pelo andamento - grau de velocidade em que a música ou trecho musical se projeta. Assim, no andamento *moderato* a  $\text{♩}$  será mais rápida que no andamento *lento*.

NOTA - Detalhes sobre andamentos serão explicados posteriormente.

b) De maneira absoluta: pelo metrônomo, aparelho de relojoaria inventado por Maelzel, contemporâneo de Beethoven. As três peças básicas do metrônomo são: o pêndulo, o marcador e a tabela numerada (40 a 200). Colocando-se o marcador num dos números da tabela e posto o pêndulo em movimento, processar-se-ão tantas batidas por minuto quantas o número indica. Assim, quando na música a notação indica  $\text{♩} = 100$ , significa que, pelo metrônomo, serão executadas 100  $\text{♩}$  por minuto, ou seja 50  $\text{♩}$ , etc.

OBS.: A descrição das peças básicas do metrônomo refere-se ao modelo tradicional; atualmente já existem metrônimos eletrônicos onde não há pêndulo.

O metrônomo, embora preciso, dificulta a mudança de velocidade no decorrer da música. Para este fim, há um outro recurso:

c) Substituição da figura representativa da pulsação. Com efeito, se a proporção das figuras é absoluta, é possível fazer-se suceder um compasso baseado em determinada unidade de tempo (figura que representa a pulsação) por outro, cuja unidade de tempo dure a metade, o dobro, etc.

3) QUANTO À DIVISÃO QUANTITATIVA DOS TEMPOS:

a) Quando a divisão é binária, a unidade de tempo é uma figura simples. O compasso é simples.

b) Quando a divisão é ternária, a unidade de tempo é uma figura pontuada. O compasso é composto.

O compasso resulta do agrupamento de dois ou mais compassos simples em andamento mais rápido. De acordo com o número de agrupamentos, estruturam-se os compassos binário, ternário, quaternário, etc.

4) QUANTO À HOMOGENEIDADE ou HETEROGENEIDADE NA SUCESSÃO ou SIMULTANEIDADE.

a) Na sucessão: quando o apoio é preponderante, os compassos são homogêneos. Quando não há periodicidade no apoio, os compassos são heterogêneos e por isso chamados *compassos alternados*. Todos compassos derivados indiretamente são alternados.

b) Na simultaneidade: há homogeneidade quando os compassos das diversas vozes são iguais. Quando há superposição de compassos diferentes, os compassos denominam-se *mistos*. Os compassos mistos constituem uma das manifestações da poliritmia.

#### REPRESENTAÇÃO DOS COMPASSOS

Os compassos são separados uns dos outros por uma linha vertical denominada: *barra de compasso*. Uma barra dupla é usada na delimitação das partes e, para finalizar a partitura, usa-se uma barra dupla com a segunda delas mais grossa. Exemplo:



UNIDADE DE TEMPO é a figura que preenche um tempo.

UNIDADE DE COMPASSO é a figura que preenche um compasso.

Quando o compasso não pode ser representado somente por uma figura, sendo necessário ligá-la a outra, denomina-se o som resultante da soma das durações de *unidade de som*.

### REPRESENTAÇÃO DOS COMPASSOS SIMPLES (não alternados)

Os compassos são representados por números sobrepostos em que o número superior representa o número de tempos e o número inferior o número representativo da unidade de tempo. Em alguns casos esta indicação pode ser substituída por um símbolo específico (sobrevivência da notação antiga).

A referência inicial é a  $\circ$ , seja  $\circ = 1$ .

Vejam os compassos em que a  $\circ$  é a unidade de tempo:

binário	$\frac{2}{1}$	$\circ \circ \mid \text{C} \parallel$	u.T - $\circ$ u.C - $\text{C}$
ternário	$\frac{3}{1}$	$\circ \circ \circ \mid \text{C} \cdot \parallel$	u.T - $\circ$ u.C - $\text{C} \cdot$
quaternário	$\frac{4}{1}$	$\circ \circ \circ \circ \mid \text{C} \parallel$	u.T - $\circ$ u.C - $\text{C}$

Se a unidade de tempo é a  $\text{d}$ ,

a  $\text{d} = 1/2$  da  $\circ$  :

binário	$\frac{2}{2}$	$\text{d} \text{d} \mid \circ \parallel$	u.T - $\text{d}$ u.C - $\circ$
ternário	$\frac{3}{2}$	$\text{d} \text{d} \text{d} \mid \circ \cdot \parallel$	u.T - $\text{d}$ u.C - $\circ \cdot$
quaternário	$\frac{4}{2}$	$\text{d} \text{d} \text{d} \text{d} \mid \text{C} \parallel$	u.T - $\text{d}$ u.C - $\text{C}$

Se a unidade de tempo é a  $\text{e}$ ,

a  $\text{e} = 1/16$  da  $\circ$  :

binário	$\frac{2}{16}$	$\text{e} \text{e} \mid \text{e} \parallel$	u.T - $\text{e}$ u.C - $\text{e}$
ternário	$\frac{3}{16}$	$\text{e} \text{e} \text{e} \mid \text{e} \cdot \parallel$	u.T - $\text{e}$ u.C - $\text{e} \cdot$
quaternário	$\frac{4}{16}$	$\text{e} \text{e} \text{e} \text{e} \mid \text{e} \parallel$	u.T - $\text{e}$ u.C - $\text{e}$

Se a unidade de tempo é a  $\text{f}$ ,

a  $\text{f} = 1/32$  da  $\circ$  :

binário	$\frac{2}{32}$	$\text{f} \text{f} \mid \text{f} \parallel$	u.T - $\text{f}$ u.C - $\text{f}$
ternário	$\frac{3}{32}$	$\text{f} \text{f} \text{f} \mid \text{f} \cdot \parallel$	u.T - $\text{f}$ u.C - $\text{f} \cdot$
quaternário	$\frac{4}{32}$	$\text{f} \text{f} \text{f} \text{f} \mid \text{f} \parallel$	u.T - $\text{f}$ u.C - $\text{f}$

Se a unidade de tempo é a  $\text{♩}$ ,

a  $\text{♩} = 1/4$  da  $\text{♩}$ :

binário	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} \text{ ♩}   \text{♩} \parallel$	u.T - $\text{♩}$
			u.C - $\text{♩}$
ternário	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩}   \text{♩} \parallel$	u.T - $\text{♩}$
			u.C - $\text{♩}$
quaternário	$\frac{4}{4}$	$\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \text{ ♩}   \text{♩} \parallel$	u.T - $\text{♩}$
			u.C - $\text{♩}$

A fórmula  $\frac{3}{4}$  do compasso quaternário pode ser substituída por  $\text{C}$ . Em consequência, dado que o compasso  $\frac{3}{2}$  possui a mesma unidade de compasso que  $\text{C}$ , tal fórmula pode ser substituída por  $\text{C}$  (para 2  $\text{♩}$  do compasso  $\text{C}$ , 1  $\text{♩}$  no compasso  $\text{C}$ ).

Outro aspecto a ser considerado é que a indicação *Alla Breve*, no compasso  $\text{C}$ , significa que a  $\text{♩}$  passa a ter o valor da  $\text{♩}$ , obtendo-se  $\text{C}$  no dobro do andamento.

Se a unidade de tempo é a  $\text{♩}$ ,

a  $\text{♩} = 1/8$  da  $\text{♩}$ :

binário	$\frac{2}{8}$	$\text{♩} \text{ ♩}   \text{♩} \parallel$	u.T - $\text{♩}$
			u.C - $\text{♩}$
ternário	$\frac{3}{8}$	$\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩}   \text{♩} \parallel$	u.T - $\text{♩}$
			u.C - $\text{♩}$
quaternário	$\frac{4}{8}$	$\text{♩} \text{ ♩} \text{ ♩} \text{ ♩}   \text{♩} \parallel$	u.T - $\text{♩}$
			u.C - $\text{♩}$

### REPRESENTAÇÃO DOS COMPASSOS COMPOSTOS

A representação é indireta, ou seja: o número superior não representa o número de tempos e o número inferior não representa a unidade de tempo, pois dado que a unidade de tempo é uma figura pontuada, esta não representa uma parte da  $\text{♩}$ , sendo necessária a redução da fração.

Assim:  $\text{♩} = 1$

$$\text{uma } \text{♩} - 1 + \frac{1}{2} = \frac{3}{2}$$

$$\text{uma } \text{♩} - \frac{1}{2} + \frac{1}{4} = \frac{3}{4}$$

$$\text{uma } \text{♩} - \frac{1}{4} + \frac{1}{8} = \frac{3}{8}$$

$$\text{uma } \text{♩} - \frac{1}{8} + \frac{1}{16} = \frac{3}{16}$$



$$\text{uma } \text{♩} - \frac{1}{16} + \frac{1}{32} = \frac{3}{32}$$




$$\text{uma } \text{♩} - \frac{1}{32} + \frac{1}{64} = \frac{3}{64}$$



Como se pode observar em todos os casos acima apresentados, na redução da fração correspondente à figura ponderada, o número superior é 3 e o número inferior representa o ponto, ou seja: a metade da figura representativa da unidade de tempo. Nos compassos compostos, portanto, o número superior é sempre múltiplo de 3 (excetuando-se 3, compasso ternário simples) e o número inferior corresponde à metade da figura simples.

Eis os compassos compostos:

o. como unidade de tempo: o. = 1




binário  $2 \times \frac{3}{2} = \frac{6}{2}$  o. o. |  || u.T - o.  
u.C - 



ternário  $\frac{9}{2}$  o. o. o. |  || u.T - o.  
u.Som -  ou 

quaternário  $\frac{12}{2}$  o. o. o. o. |  || u.T - o.  
u.C - 

d. como unidade de tempo: d. = 1

binário  $2 \times \frac{3}{4} = \frac{6}{4}$  p. p. | o. || u.T - p.  
u.C - o.

ternário  $\frac{9}{4}$  p. p. p. |  || u.T - p.  
u.Som -  ou 

quaternário  $\frac{12}{4}$  p. p. p. p. |  || u.T - p.  
u.C - 


d. como unidade de tempo: d. = 1

binário  $2 \times \frac{3}{8} = \frac{6}{8}$  p. p. | p. || u.T - d.  
u.C - 

ternário  $\frac{9}{8}$  p. p. p. |  || u.T - d.  
u.Som -  ou 

quaternário  $\frac{12}{8}$  p. p. p. p. | o. || u.T - d.  
u.C - o.


q. como unidade de tempo: q. = 1

binário  $2 \times \frac{3}{16} = \frac{6}{16}$  q. q. | p. || u.T - q.  
u.C - 

ternário  $\frac{9}{16}$  q. q. q. |  || u.T - q.  
u.Som -  ou 

quaternário  $\frac{12}{16}$  q. q. q. q. | p. || u.T - q.  
u.C - 



q. como unidade de tempo: q. = 1

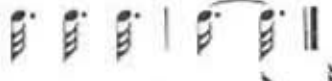

binário  $2 \times \frac{3}{32} = \frac{6}{32}$  q. q. | q. || u.T - q.  
u.C - 



ternário  $\frac{9}{32}$  q. q. q. |  || u.T - q.  
u.Som -  ou 


quaternário  $\frac{12}{32}$  q. q. q. q. | p. || u.T - q.  
u.C - 

como unidade de tempo:  $\text{c} = 1$

binário  $2 \times \frac{3}{64} = \frac{6}{64}$   u.T - 

ternário  $\frac{9}{64}$   u.T - 

quaternário  $\frac{12}{64}$   u.T - 

u.C - 



u.Som -  ou 


Dado que o número superior é múltiplo de 3 e o número inferior representa a metade da figura simples, para se encontrar o número de tempos e a figura unitária nos compassos compostos, realizam-se, respectivamente, as seguintes operações: divide-se o número superior por 3 e o número inferior por 2, acrescentando-se a figura representante da segunda operação, o ponto.

### REPRESENTAÇÃO DOS COMPASSOS ALTERNADOS

1) Quando os vários compassos primitivos possuem a mesma u.T:

a) no número superior, o compasso é representado pelo resultado da soma do número de tempos dos diversos compassos primitivos:

Ex.:  $\frac{3}{16} \text{ e } \frac{2}{16} = \frac{5}{16}$   u.T - 



u.S - 


Os diferentes compassos primitivos podem estar separados pela barra pontilhada.

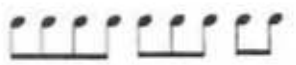

Ex.:  $\frac{4}{4} \text{ e } \frac{3}{4} = \frac{7}{4}$   u.T - 


u.C - 

b) no número superior representa-se graficamente a seqüência dos diversos compassos, unidos pelo sinal + .



Exs.:  $\frac{3+2+3}{8}$   u.T - 

u.C - 

$\frac{4+3+2}{8}$   u.T - 

u.S - 

c) cada compasso primitivo é escrito em separado:


$\frac{3}{2}$   |  $\frac{3}{4}$   ||

2) Quando os vários compassos primitivos possuem u.T diferentes:

d) representa-se graficamente a seqüência dos diversos compassos pelo sinal + .

Ex.:  $\frac{4}{4} + \frac{3}{8}$  



e) cada compasso primitivo é escrito em separado:

Ex.:  $\frac{4}{8}$   |  $\frac{3}{16}$  



Acrescente-se que os compassos alternados podem ser simples ou compostos. No caso da representação "a", sendo composto, o número superior é múltiplo de 3.

Ex.:  $\frac{15}{8}$  ou  $\frac{21}{16}$

Para se obter o número de tempos e a u.T, realizam-se as operações já demonstradas em relação aos compassos não alternados.

Exs.:  $\frac{15}{8} - \frac{3}{2} = 5$  tempos u.T  u.C  ...

$\frac{15}{8}$   |  ... ||

$\frac{21}{16} - \frac{3}{2} = 7$  tempos u.T  u.S 

$\frac{21}{16}$   |  ||

N.B.: Como já ficou observado ao se estudarem compassos derivados diretos e indiretos, alguns possuem duplo caráter como, por exemplo, aqueles cujo número superior é 9. A organização interna do compasso é que determina se o mesmo é composto ou alternado. Detalhes sobre o assunto serão examinados futuramente, no estudo da análise da linguagem musical.

### COMPASSOS CORRESPONDENTES

São aqueles que possuem o mesmo número de tempos, um simples e outro composto.

Ex.:  $\frac{2}{4}$    |  $\frac{6}{8}$   

Para se encontrar o correspondente composto de um compasso simples, multiplica-se o número superior por três e o número inferior por dois e vice-versa.

Ex.:  $\frac{3}{2}$  (compassos simples)  $\frac{3}{2} \times \frac{3}{2} = \frac{9}{4}$  (correspondente composto)  
 $\frac{12}{8}$  (compasso composto)  $\frac{12}{8} - \frac{3}{2} = \frac{4}{4}$  (correspondente simples)

### COMPASSOS EQUIVALENTES

São aqueles que possuem a mesma u.C.

Exs.:

♩		u.C	•		6		u.C	•	
♩		u.C	•		8		u.C	•	
C		u.C	•		3		u.C	•	
C		u.C	•		4		u.C	•	

Os compassos equivalentes podem ser **NÃO** ANTAGÔNICOS e **ANTAGÔNICOS**. Nos não-antagônicos, o início das pulsações de um compasso coincide com o início de determinadas pulsações do equivalente.

Ex.:

4		u.C	•		1		u.C	•	
8		u.C	•		2		u.C	•	
2		u.C	•		4		u.C	•	
4		u.C	•		2		u.C	•	

Nos antagônicos, com exceção do primeiro tempo, os outros não coincidem.

Ex.:

6		u.C	•		1		u.C	•	
4		u.C	•		2		u.C	•	
3		u.C	•		2		u.C	•	
2		u.C	•		1		u.C	•	

### APOIOS, IMPULSOS, MEIOS-APOIOS

As fases do movimento manifestam-se nos diversos tempos da seguinte maneira:

Binários: 1º T - Apoio  
2º T - Impulso  
Ex.:

♩		u.C	•		6		u.C	•	
♩		u.C	•		4		u.C	•	

Ternários: 1º T - Apoio  
2º T - Impulso  
3º T - Impulso  
Ex.:

3		u.C	•		9		u.C	•	
4		u.C	•		8		u.C	•	

Quaternários: 1º T - Apoio  
2º T - Impulso  
3º T - Meio-apoio  
4º T - Impulso  
Ex.:

4		u.C	•		12		u.C	•	
8		u.C	•		16		u.C	•	

Quinários: 1ª T - Apoio      ou      Apoio  
 2ª T - Impulso              Impulso  
 3ª T - Impulso              Apoio  
 4ª T - Apoio                Impulso  
 5ª T - Impulso              Impulso  
 Ex.:



Setenários: 1ª T - Apoio      ou Apoio      ou Apoio  
 2ª T - Impulso              Impulso      Impulso  
 3ª T - Meio-apoio        Impulso      Apoio  
 4ª T - Impulso              Apoio        Impulso  
 5ª T - Apoio                Impulso      Impulso  
 6ª T - Impulso              Meio-apoio      Apoio  
 7ª T - Impulso              Impulso      Impulso  
 Ex.:

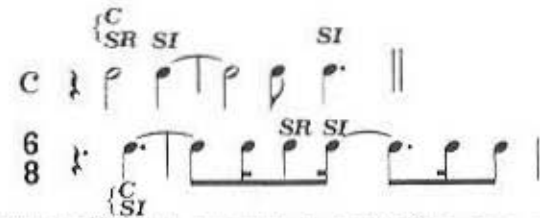


As partes de tempo são constituídas das fases de acordo com a divisão quantitativa, como já foi estudado anteriormente.

### CONTRATEMPOS E SÍNCOPES

Desde que ocorram as situações já estudadas com as partes do tempo em relação aos tempos do compasso, há contratempos e síncopes.

Ex:

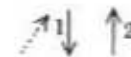


### MARCAÇÃO DOS TEMPOS E DIVISÕES NOS COMPASSOS

#### Simples

(linha pontilhada: separação)

Binários: Começando no 1ª T



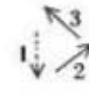
Começando no 2ª T



Ternários: no 1ª T



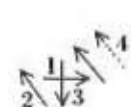
no 2ª T



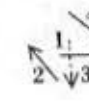
no 3ª T



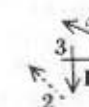
Quaternários: no 1ª T



no 2ª T



no 3ª T



no 4ª T





Compostos

Binários:

Rápido

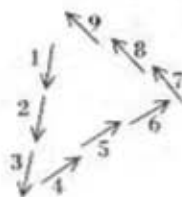
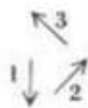
Lento



Ternários:

Rápido

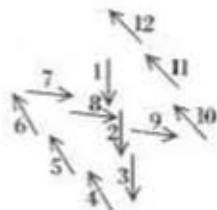
Lento



Quaternários:

Rápido

Lento



Obs: Alguns compositores empregam o compasso em um tempo, como por exemplo  $1/4$ . Na realidade em termos de movimento, tal compasso é constituído de dois binários ( $2/8$ ) ou quatro quaternários ( $4/16$ ). A escolha geralmente é feita para facilitar a leitura em função dos compassos antecedentes e subseqüentes.

## XV ESCALA

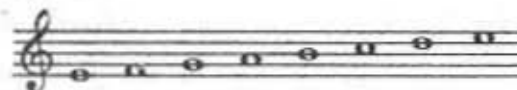
MÚSICA TONAL é aquela em que existe uma hierarquia de sons, distinguindo-se entre os mesmos o centro de atração.

O esquema de referência da música tonal é a

ESCALA, seqüência de sons com alturas aproximadas em movimento ascendente e descendente, limitada pela oitava, cuja nota representativa é o centro de atração.

A escala formada por 7 notas diferentes é chamada HEPTATÔNICA.

Ex.:



A escala heptatônica constituída somente de tons e semitons é chamada

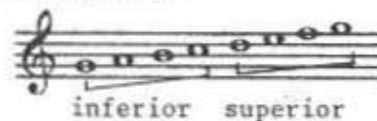
DIATÔNICA.

Ex.:



As escalas heptatônicas são formadas de 2 TETRACORDES: o inferior e o superior.

Ex.:



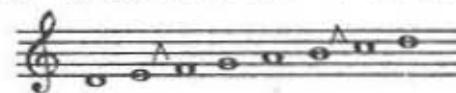
GRAU é a designação dada a cada uma das notas da escala heptatônica.

Designação numérica	Designação nominal (função).
I	- Tônica (T)
II	- Supertônica (Super T)
III	- Mediante (M)
IV	- Subdominante (SD)
V	- Dominante (D)
VI	- Superdominante (Super D)
VII	- Sensível (S) (quando há intervalo de 1 st com a tônica superior)
	- Subtônica (ST) (quando há intervalo de 1 tom com a tônica superior)

Existem várias escalas heptadiatônicas. Estas se diferenciam pelo lugar em que se encontram os semitons. As diferentes escalas heptadiatônicas receberam designação específica na antiga Grécia. Adotadas na Idade Média pelos cristãos, receberam as seguintes designações:

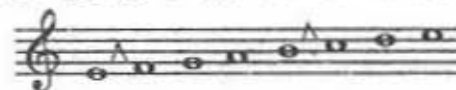
ESCALA DÓRICA: st do II ao III e VI ao VII

Ex.:



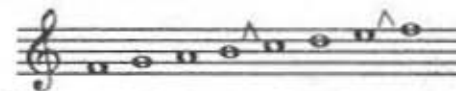
ESCALA FRÍGIA: st do I ao II e V ao VI

Ex.:



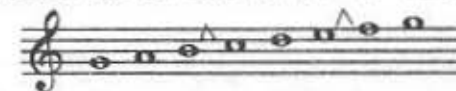
ESCALA LÍDIA: st do IV ao V e VII ao VIII

Ex.:



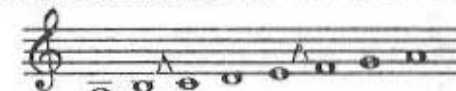
ESCALA MIXOLÍDIA: st do III ao IV e VI ao VII

Ex.:



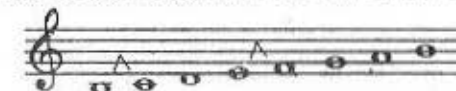
ESCALA HIPODÓRICA ou EÓLIA: st do II ao III e V ao VI

Ex.:



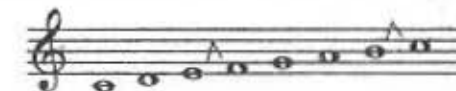
ESCALA HIPOFRÍGIA ou LOCREAN: st do I ao II e IV ao V

Ex.:



ESCALA HIPOLÍDIA ou JÔNICA: st do III ao IV e VII ao VIII

Ex.:

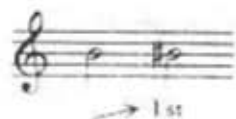


## XVI ALTERAÇÕES

São sinais que modificam a altura das notas.

As alterações convencionais são em número de cinco.

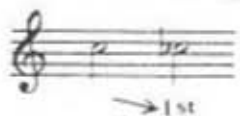
SUSTENIDO  $\sharp$  eleva a altura da nota em 1 semitom.



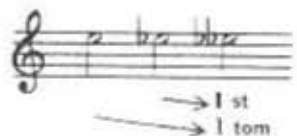
DOBRADO SUSTENIDO  $\times$  eleva a nota sustenizada de 1 semitom, elevando a nota natural de 1 tom.



BEMOL  $\flat$  abaixa a altura da nota de 1 semitom.



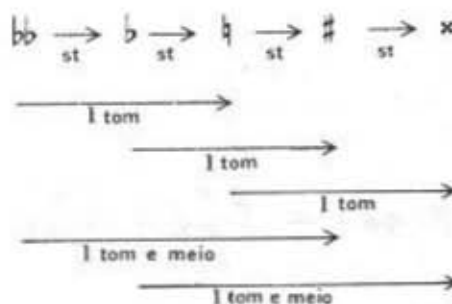
DOBRADO BEMOL  $\flat\flat$  abaixa a nota bemolizada de 1 st, abaixando a nota natural de 1 tom.



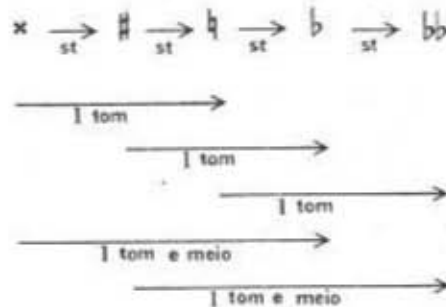
BEQUADRO  $\natural$  anula o efeito de qualquer alteração, fazendo a nota voltar à entoação natural.



## Alterações com efeito ascendente



## Alterações com efeito descendente



Como se pode observar,  $\times$  só provoca efeito ascendente,  $\flat\flat$  só provoca efeito descendente.

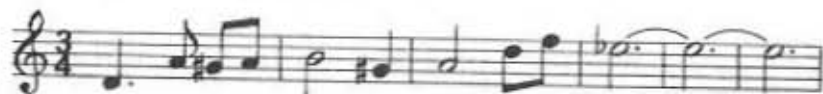
Obs: Nesta etapa serão de estudo somente as alterações colocadas antes das notas, as alterações acidentais.

Considerações: 1) O efeito da alteração é mantido durante o compasso.

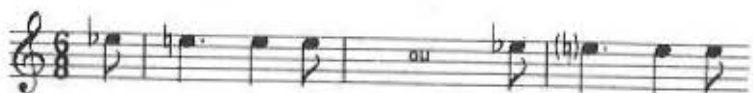
2) Não obstante a primeira consideração, alguns compositores renovam a alteração quanto a nota, sendo mais aguda ou grave, é escrita noutra lugar.



3) Quando uma nota é novamente alterada no compasso seguinte, a alteração é renovada, a não ser no caso em que a nota acidentada se prolongue para o compasso ou compassos seguintes.



4) O acidente de precaução é usado para evitar um erro na leitura. O mesmo pode ser colocado entre parênteses.



5) Há edições antigas em que, por ser corrente na época, quando uma nota com x era alterada em semitom descendente, colocava-se o ♯ antes do ♯ (♯♯), indicando o efeito.

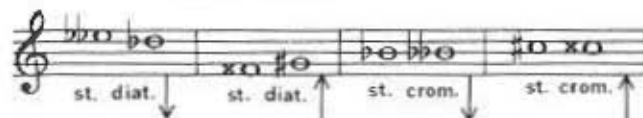
Da mesma maneira, quando a nota com ♭♭ era alterada em semitom ascendente (♭♯). Atualmente, o ♭ é omitido.

SEMITOM NATURAL é aquele constituído por notas naturais: os semitons naturais são formados com as notas: MI-FÁ ou FÁ-MI e SI-DÓ ou DÓ-SI.



SEMITOM DIATÔNICO é aquele que é formado por notas de nomes diferentes.

SEMITOM CROMÁTICO é aquele que é formado por notas do mesmo nome.



Obs.: as notas mais graves dos semitons naturais não são alteradas com o x, assim como as mais agudas não são alteradas com o ♭♭.

Estas alterações são desnecessárias porquanto há possibilidade, em cada caso, de substituição por duas notas com alterações simples.

Assim, em vez de fá♭♭ usa-se mi♭ ou ré♯  
em vez de dô♭♭ usa-se si♭ ou lâ♯  
em vez de mi x usa-se fá♯ ou sol♭  
em vez de si x usa-se dô♯ ou ré♭.

Os semitons são divididos em pequenas partes, denominadas COMAS. Durante um largo período da história, houve discordância entre físicos e músicos a respeito do número de comas constitutivas do semitom diatônico e cromático.

Para os músicos:

Para os físicos:

semitom diatônico = 4 comas      semitom diatônico = 5 comas  
semitom cromático = 5 comas      semitom cromático = 4 comas

Com o advento do TEMPERAMENTO (sistema TEMPERADO), a 8ªª passou a ser dividida em 12 partes iguais e, em consequência, o semitom diatônico e o cromático equalizaram-se, divididos em 4 comas e meia.

O sistema temperado possibilitou o emprego da

ENARMONIA: o efeito em que as notas de nomes diferentes possuem a mesma altura.



## XVII INTERVALOS

Intervalo é a relação existente entre duas alturas.

Classificação:

I - Quanto ao número de notas que abrangem o espaço sonoro.



II - Quanto à maneira de os sons se articularem:

- a) simultaneamente: INTERVALO HARMÔNICO
- b) sucessivamente: INTERVALO MELÓDICO - ascendente e descendente.

Obs.: Posteriormente será feito esclarecimento sobre a natureza harmônica ou melódica dos diferentes intervalos, independentemente da maneira de os sons se articularem.

III - Quanto ao grau de relacionamento entre os sons (aspecto mais geral):

- a) afinidade - repouso → Intervalo CONSONANTE
- b) atrito - movimento → Intervalo DISSONANTE

IV - Quanto ao número de tons ou semitons (além do número de notas) contidos no espaço sonoro → QUALIFICAÇÃO.

Assim, há várias espécies de 3as, 5as, etc. As diferentes espécies determinam que os intervalos recebam denominações específicas, qualificando-se em

JUSTOS (J)  
 MAIORES (M)  
 MENORES (m)  
 AUMENTADOS (Aum.)  
 DIMINUTOS (Dim.)  
 SUPER-AUMENTADOS (S. Aum.)  
 SUBDIMINUTOS (S. Dim.).

As duas últimas espécies são usadas raramente.

Antes do enfoque de algumas considerações sobre a transformação e o caráter dos diferentes intervalos, vejamos os que se formam com as notas naturais, finalizando com a 8a. J.



$\frac{2a\ m}{(semitom)}$ : mi - fá }  
 si - dō } 2

$\frac{2a\ M}{(2\ sts - 1\ tom)}$ : dō - ré }  
 ré - mi }  
 fá - sol } 5  
 sol - lá }  
 lá - si }

$\frac{3a\ m}{(3\ sts - 1\ tom\ e\ meio)}$ : ré - fá }  
 mi - sol } 4  
 lá - dō }  
 si - ré }

$\frac{3a\ M}{(4\ sts - 2\ tons)}$ : dō - mi }  
 fá - lá } 3  
 sol - si }

4a J  
(5 sts - 2 tons e meio):  
 dō - fã }  
 ré - sol }  
 mi - lâ } 6  
 sol - dō }  
 lâ - ré }  
 si - mi }

5a Dim  
(6 sts - 3 tons):  
 si - fã } 1

6a m  
(8 sts - 4 tons):  
 mi - dō }  
 lâ - fã } 3  
 si - sol }

7a m  
(10 sts - 5 tons):  
 ré - dō }  
 mi - ré }  
 sol - fã } 5  
 lâ - sol }  
 si - lâ }

8a J  
(12 sts - 6 tons):  
 dō - dō }  
 ré - ré }  
 mi - mi } 7  
 etc. }

4a Aum  
(6 sts - 3 tons): fã - si } 1

5a J  
(7 sts - 3 tons e meio):  
 dō - sol }  
 ré - lâ }  
 mi - si } 6  
 fã - dō }  
 sol - ré }  
 lâ - mi }

6a M  
(9 sts - 4 tons e meio):  
 dō - lâ }  
 ré - si } 4  
 fã - ré }  
 sol - mi }

7a M  
(11 sts - 5 tons e meio):  
 dō - si }  
 fã - mi } 2

### CONSIDERAÇÕES:

- A - 1) Todo intervalo menor ampliado de 1 st transforma-se em Maior e vice-versa.  
 Todo intervalo Maior ampliado de 1 st transforma-se em aumentado.  
 Todo intervalo menor reduzido de 1 st transforma-se em diminuto.
- 2) Todo intervalo justo acrescido de 1 st transforma-se em aumentado.  
 Todo intervalo justo reduzido de 1 st transforma-se em diminuto.
- 3) Todo intervalo aumentado ampliado de 1 st transforma-se em super-aumentado e vice-versa.  
 Todo intervalo diminuto reduzido de 1 st transforma-se em subdiminuto e vice-versa.
- 4) A transformação dos aumentados em justos ou maiores pela redução de 1 st, assim como do diminuto em justo ou menor pela ampliação de 1 st, dependerá do número de notas contidas no espaço sonoro.

Esclarecimentos sobre o caráter dos intervalos justos e os demais serão feitos no item 3, letra c.

Esquemas da transformação dos intervalos:

Maiores e menores - o intervalo se amplia.

S. Dim  $\bar{st}$  Dim  $\bar{st}$  m  $\bar{st}$  M  $\bar{st}$  aum  $\bar{st}$  S. Aum

o intervalo se reduz.

Justos - ampliação.

S. Dim  $\bar{st}$  dim  $\bar{st}$  J  $\bar{st}$  aum  $\bar{st}$  S. Aum

redução.

B - 1) Para se ampliar um intervalo:

- eleva-se a nota superior com alteração de efeito ascendente;
- abaixa-se a nota inferior com alteração de efeito descendente;
- realizam-se os dois processos combinados.

a)                      b)                      c)

6a m 6a M 6a aum    6a m 6a M 6a aum    6a m 6a aum

2) Para se reduzir um intervalo:

- abaixa-se a nota superior cromaticamente;
- eleva-se a nota inferior cromaticamente;
- realizam-se os dois processos combinados.

a)                      b)                      c)

5a J 5a dim 5a s.d    5a J 5a dim 5a s.d    5a J 5a s.d dim

3) Para se manter a mesma qualificação, elevam-se ou abaixam-se ambas as notas igualmente.

3a M —      3a M —

C - 1) Intervalos JUSTOS são aquelas espécies de consonâncias que, ao serem ampliadas ou reduzidas de um semitom, mudam de caráter, transformando-se em dissonantes e, conseqüentemente, deixam de ser justas. Vejamos intervalos desta espécie: 8a J, 5a J e 4a J.

8a.J 8a.dim — 8a. aum —

redução →

ampliação →

5a.J 5a.dim — 5a. aum —

redução →

ampliação →

4a.J 4a.dim — 4a.aum —

redução →

ampliação →

N. B.: Na ampliação da 5a. J e na redução da 4a. J de 1 semitom, formaram-se respectivamente 5as.aumentadas e 4as. diminutas que, ouvidas isoladamente, não soam dissonantes, ou seja, não há desacordo entre seus componentes. Todavia, como será observado posteriormente com mais detalhes, a dissonância advém da tensão provocada por tais intervalos, no contexto da música tonal.

2) Os intervalos MAIORES e MENORES possuem o mesmo caráter desde que delimitados pelo mesmo número de notas. Assim, se um intervalo menor, sendo consonante (de acordo com o número de notas contidas no espaço sonoro), for transformado em Maior pela ampliação de um semitom, a consonância será mantida e vice-versa. Se o intervalo menor, sendo dissonante, for transformado em Maior, este, da mesma forma, será dissonante e vice-versa.

Exs.: 3a m - 3a M  
6a M - 6a m consonantes

2a m - 2a M  
7a M - 7a m dissonantes

3a m 3a M — 6a M 6a m —

2a M 2a m — 7a m 7a M —

3) Os intervalos aumentados, diminutos, super-aumentados e subdiminutos são dissonantes. Este critério é aplicado à música tonal. Na música atonal, como será visto brevemente, somente alguns intervalos destas espécies são dissonantes.

a) Duas notas do mesmo nome e igual entoação constituiriam a la justa que, na prática, devido ao uníssono, não é considerada como intervalo.

b) A 2a diminuta, nos instrumentos de sons fixos, resulta em enarmonia.

b)

a)



## QUADRO DOS INTERVALOS MAIS USADOS ATÉ A OITAVA J

	1 <sup>st</sup>	1 tom	1 tom e meio	2 tons	2 tons e meio	3 tons	3 tons e meio	4 tons	4 tons e meio	5 tons	5 tons e meio	6 tons (12 sis)
1 <sup>st</sup>	aum.											
2 <sup>nd</sup>	m	M	aum.	s.aum.								
3 <sup>rd</sup>	dim.	M	m	aum.								
4 <sup>th</sup>			sub dim.	dim.	J	aum.	s.aum.					
5 <sup>th</sup>					sub dim.	dim.	J	aum.	s.aum.			
6 <sup>th</sup>						dim.	J	aum.	s.aum.			
7 <sup>th</sup>								dim.	J	aum.	s.aum.	
8 <sup>va</sup>										dim.	J	

4a aum.      18a aum  
4a aum composta (2 8as)  
(7x2+4)

27a M      6a M  
(27-21) = 6a M composta (três 8as)

## VI - Intervalos enarmônicos.

Dois intervalos são enarmônicos quando uma ou as duas notas são enarmônicas.

7a dim      6a M      5a. dim

A enarmonia pode ser parcial ou total.

Na enarmonia parcial, uma nota é enarmônica, a outra é comum.

Na enarmonia total, as duas notas são enarmônicas.

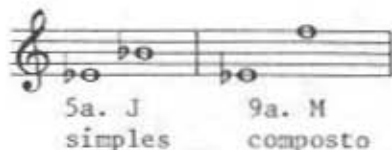
Na enarmonia parcial, os intervalos são diferentes.

Na enarmonia total, os intervalos podem ser da mesma espécie ou diferentes.

5a aum 6a m      10a M      10a M      2a aum 4a s.dim  
(parciais)      (totais)      (totais)

V - Quanto ao âmbito de extensão, os intervalos podem ser:

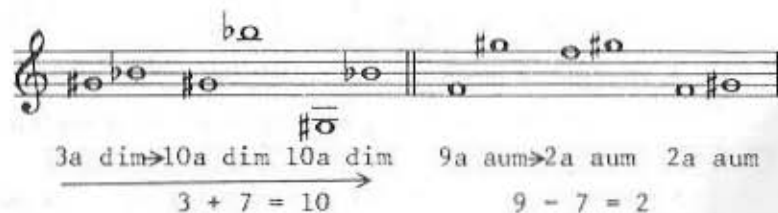
- SIMPLES: são os que se encontram no âmbito da 8ª Justa, inclusive.
- COMPOSTOS: são os que ultrapassam a 8ª Justa.



Os intervalos compostos são derivados dos simples.

Para se transformar um intervalo simples em composto, transpõe-se uma 8ª acima o som agudo ou vice-versa. Para se transformar um composto em simples, o processo é oposto.

Matematicamente, soma-se 7 ao número representativo do intervalo simples e vice-versa. A qualificação permanece igual.



Obs.: As operações acima expostas referem-se à transposição de uma 8ª. Para âmbitos mais amplos, acrescentam-se tantas 8ªs quanto necessárias. Matematicamente, multiplica-se por 7 o número de 8ªs transpostas, somando-se o produto ao número representativo dos intervalos simples e vice-versa, para se obter o simples. Neste caso, pode-se designá-lo numericamente pelo simples, acrescentando-se o adjetivo *composto* e o número das 8ªs transpostas:

## INVERSÃO DE INTERVALOS

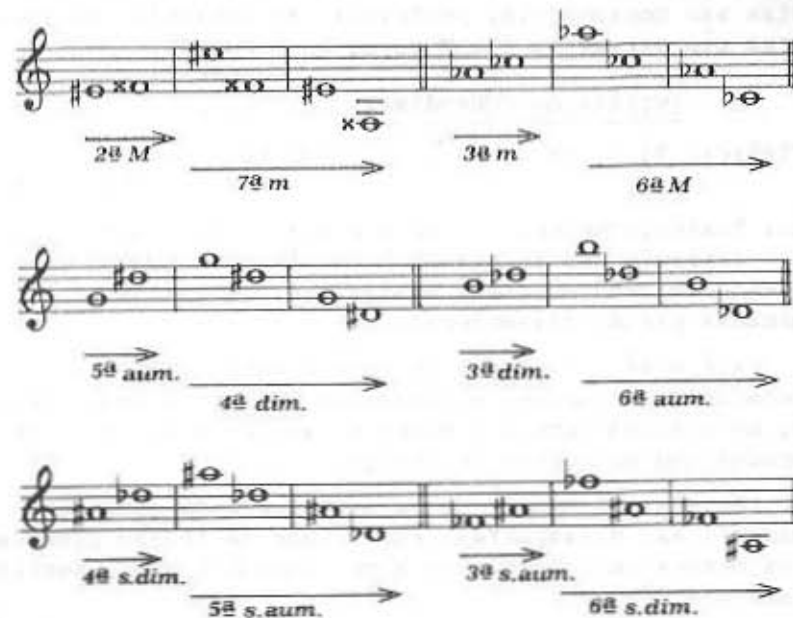
Inversão de intervalo é o processo em que se transforma um intervalo em outro, mediante a transposição de 8ª acima da nota mais grave ou vice-versa.

Matematicamente, obtêm-se a inversão subtraindo de 9 o número representativo de um intervalo dado.

Na inversão

todo intervalo M	transforma-se em m
todo intervalo m	transforma-se em M
todo intervalo aum.	transforma-se em dim.
todo intervalo dim.	transforma-se em aum.
todo intervalo s.aum.	transforma-se em s.dim.
todo intervalo s.dim.	transforma-se em s.aum.

os justos conservam sua qualificação.





### CLASSIFICAÇÃO DAS CONSONÂNCIAS E DISSONÂNCIAS

O critério para a caracterização das consonâncias sofreu mudanças através da história.

Os gregos consideravam como consonantes apenas os intervalos cujas expressões numéricas em termos de comprimento do corpo sonoro representassem as relações mais simples (teoria de Pitágoras, 500 a.C.):

$$\frac{2}{1} - 8a \text{ justa}; \quad \frac{3}{2} - 5a \text{ justa}; \quad \frac{4}{3} - 4a \text{ justa.}$$

No século XVI, com a fixação da linguagem harmônica, as 3as e 6as M e m passaram a ser consideradas consonantes (teorias de Zarlino e Rameau). Estas consonâncias não são tão estáticas quanto as supracitadas e por isso denominadas imperfeitas, enquanto que a 8a, 5a e 4a justas são consonâncias perfeitas. As consonâncias imperfeitas são variáveis (3a M ou m; 6a M ou m).

#### INTERVALOS CONSONANTES

Perfeitos: 8a J, 5a J, 4a J      Imperfeitos: 3a M e m,  
6a M e m.

N.B.: Posteriormente, ver-se-á que a 4a J e 6a M ou m, em determinados agregados harmônicos, movimentam-se resolvendo em consonâncias. Nestas circunstâncias, são denominadas pseudo-dissonâncias.

Até o séc. XX todos os demais intervalos eram considerados dissonantes. A linguagem musical baseava-se, então, no sistema tonal, sistema em que os sons estão relacionados com um centro de atração.

No sistema tonal, todos os intervalos aumentados e diminutos são dissonantes, em virtude da tensão provocada pelos mesmos em relação aos sons hierárquicos, particularmente a TÔNICA.

### CLASSIFICAÇÃO DAS DISSONÂNCIAS

(Concepção - séc. XX)

ÁSPERAS:	1a aum - 2a m	
	8a dim - 7a M	(há intervalo de 1 st com o uníssono ou 8a J)
	8a aum - 9a m	
BRANDAS:	2a M - 3a dim	
	7a m - 6a aum	
	9a M - 10a dim	
VAGAS:	4a aum	
	5a dim	— Trítono

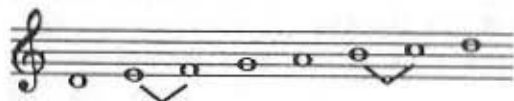
## XVIII TONALIDADE

A palavra TONALIDADE possui vários significados. O mais específico é atribuído à *altura* em que se encontra o esquema de referência na música tonal - a escala.

Dado que os sons da escala estão relacionados com o centro de atração, a designação de cada tonalidade (tom) é dada pela *tônica*. Podemos dizer, pois, que a TONALIDADE é determinada pela altura em que se encontra a tônica da escala, ou seja: tonalidade é a caracterização da altura de uma escala de acordo com a nota correspondente ao centro de atração.

MODO é o caráter de uma escala, de acordo com o lugar em que se encontram os intervalos:

(Modo dórico - 2as m: II-III e VI-VII).



A concepção de tonalidade surgiu na época em que, na música erudita, houve um processo de síntese dos modos litúrgicos em dois modos: o Maior e o menor (fins do século XVI ao XVII). A partir de então, com o empobrecimento dos modos, os compositores passaram a utilizar o modo Maior e o menor em várias tonalidades, inclusive passando de uma tonalidade para outra no decorrer da peça (modulação). As diferentes tonalidades foram, então, estruturadas em relação aos dois modos supracitados. Isto não significa que as tonalidades sejam inaplicáveis aos modos litúrgicos (basta examinar-se a obra de Ravel e Debussy, entre outros, para constatar-se o contrário). Todavia, devido ao fato de que, por um longo período da história da música, a criação musical fundamentou-se nos dois modos referidos, a estruturação das diferentes tonalidades referir-se-á aos mesmos.

MODO MAIOR é aquele em que os sts (2as m) se encontram do III ao IV e VII ao VIII graus.



Dô maior  
Dô: tonalidade

ARMADURA é o conjunto de alterações constitutivas da tonalidade, que se encontram ao lado da clave.

### FORMAÇÃO DAS TONALIDADES COM SUSTENIDO NA ARMADURA

#### NO MODO MAIOR

Escala modelo: Dô Maior.

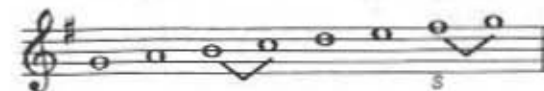
Seqüência:

1a. Tonalidade: Sol Maior

- a) o 2º tetracorde da escala modelo (Dô M) passa a ser o inferior da nova escala;
- b) completa-se a escala com o 2º tetracorde;
- c) para que se mantenha o st do VII ao VIII, o VII é elevado em st (#) que, passando a fazer parte da tonalidade, é colocado na armadura.

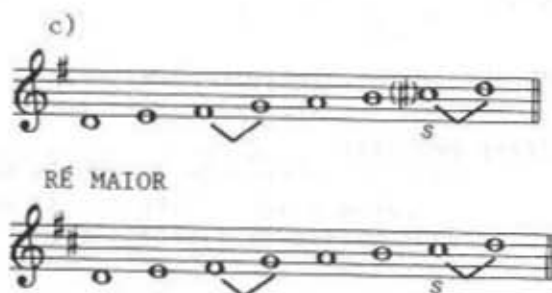


SOL MAIOR



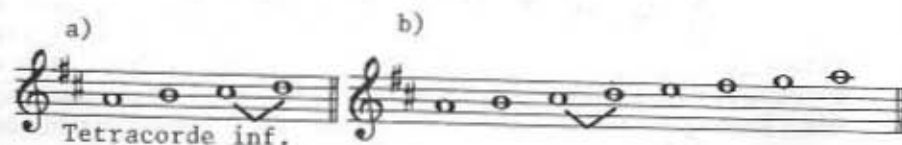
## 2a. Tonalidade: Ré Maior

- o 2º tetracorde de Sol M passa a ser o inferior da nova escala. O fá# é colocado na armadura;
- completa-se a escala com o 2º tetracorde;
- com a alteração do VII grau em st ↑, acrescenta-se o dô# à armadura.



## 3a. Tonalidade: Lá Maior

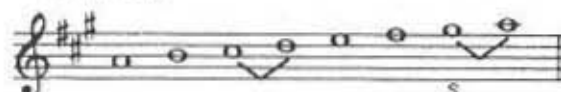
- o 2º tetracorde de Ré M passa a ser o inferior. Fá# e dô# são colocados na armadura;
- completa-se a escala com o 2º tetracorde;
- com a alteração do VII grau em st ↑, acrescenta-se o sol# na armadura.



c)



LÁ MAIOR

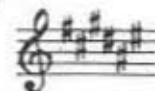


Podemos concluir que:

- a formação do conjunto de tonalidades M com # na armadura é feita em seqüências de 5as justas ascendentes, partindo-se da escala modelo Dó M - Sol M, Ré M, Lá M, Mi M, Si M, Fá# M, Dô# M.
- a 1a. tonalidade (Sol M) contém o Fá# na armadura.
- a armadura de uma tonalidade é estruturada em seqüência de 5as justas ascendentes, iniciando-se com Fá# e finalizando com a sensível da escala. (A de Sol contém só um # - o da sensível.)

Assim, para se saber qual a armadura de Fá# M, parte-se do princípio de que o último # é o Mi (sensível de Fá# M). Começando-se com Fá#, prossegue-se em seqüência de 5as justas, finalizando com mi#.

A armadura de Fá# M é, pois:



N. B.: Após a escala que contém 7 alterações na armadura, substitui-se o 1º # por x e assim por diante.

Assim, a armadura de Sol# M é



## FORMAÇÃO DAS TONALIDADES COM BEMOL NA ARMADURA

### NO MODO MAIOR

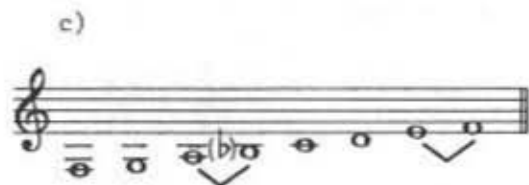
Escala modelo: Dó Maior



Seqüência:

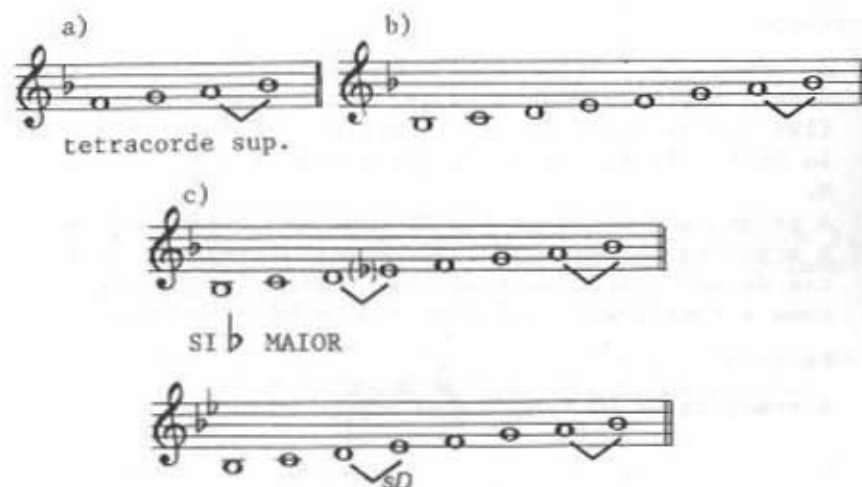
1a. Escala: Fá Maior

- o 1º tetracorde da escala modelo (Dó M) passa a ser o superior da nova escala;
- completa-se a escala no sentido descendente com o 1º tetracorde;
- para que se mantenha o st do III ao IV, este é abaixado de st (b) que, passando a fazer parte da tonalidade, é colocado na armadura.



2a. Escala: Sib Maior

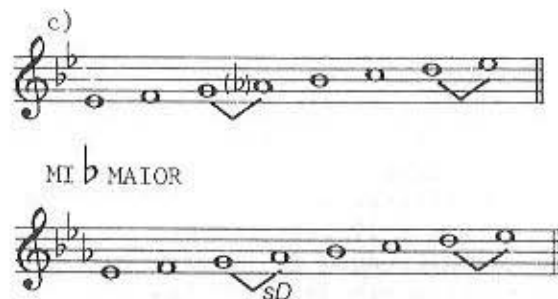
- o 1º tetracorde de Fá M passa a ser o superior da nova escala. O Sib é colocado na armadura;
- completa-se a escala no sentido descendente com o 1º tetracorde;
- com alteração do IV grau em st ↓, acrescenta-se o mib na armadura.



3a. Escala: Mib Maior

- o 1º tetracorde de Sib M passa a ser o superior; Sib e Mib são colocados na armadura.
- completa-se a escala no sentido descendente com o 1º tetracorde;
- com a alteração do IV grau em st ↓, acrescenta-se o Lab na armadura.





Conclusões:

- 1) A formação do conjunto de tonalidades M com b na armadura é feita em seqüência de 4as justas ascendentes (5as justas descendentes), partindo-se da escala modelo Dó M - Fã M, Sib M, Mi<sup>b</sup> M, Lá<sup>b</sup> M, Rê<sup>b</sup> M, Sol<sup>b</sup> M, Dó<sup>b</sup> M.
- 2) A primeira tonalidade (Fã M) contém o Sib na armadura.
- 3) A armadura de uma tonalidade é estruturada em seqüência de 4as justas ascendentes. O penúltimo bemol dá nome à tonalidade (o último é a subdominante).

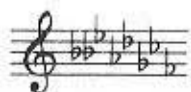
Ex.:

A armadura de Dó<sup>b</sup> M



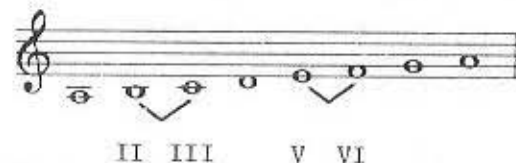
N. B.: Após a escala que contém 7 bemóis na armadura, substitui-se o 1º bemol por bb.

Assim, a armadura de Fã<sup>b</sup> M é



### ESCALAS DO MODO MENOR

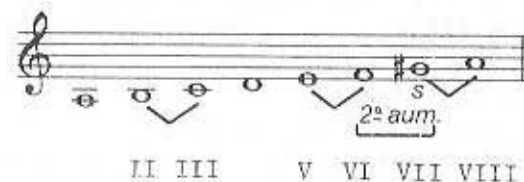
A ESCALA MENOR NATURAL ou PRIMITIVA é igual ao modo hipodórico (eólio), contendo sts do II ao III e V ao VI.



Modelo: Escala de lá menor natural.

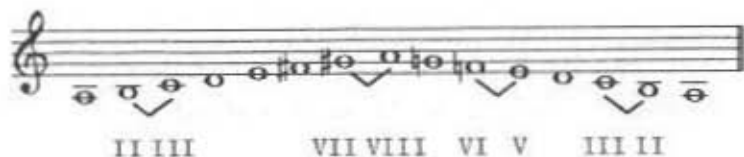
No processo histórico, esta forma foi substituída pelas formas HARMÔNICA e MELÓDICA, mantendo-se no movimento descendente da 2a. forma.

A ESCALA MENOR HARMÔNICA é obtida mediante alteração de st ascendente do VII grau da forma natural.



Como se verifica, na forma harmônica do modo menor, os sts se encontram do II ao III; V-VI; VII-VIII. Do VI ao VII há uma 2ª aumentada, intervalo encontrado em todas as escalas ciganas e na andaluza, e que era considerado de difícil entoação, o que determinou que esta forma fosse mais usada na linguagem harmônica, daí a designação.

A ESCALA MENOR MELÓDICA caracteriza-se pelo fato de alterarem-se em st ascendente o VI e o VII graus da escala natural quando o movimento é ascendente, anulando-se estas alterações no movimento descendente, que assim mantém a forma da primitiva.



VII grau: mov. ascendente —————> sensível  
 mov. descendente —————> subtônica

Como se verifica, na melódica ascendente, os sts se encontram do II ao III e VII-VIII. Na melódica descendente, do VI-V e III ao II.

J. S. Bach conservava, muitas vezes, no movimento descendente, as alterações do VI e VII graus da escala melódica, daí a designação de escala bachiana.



As alterações do VI e VII graus do modo menor não são colocadas na armadura porque são acidentais (as alterações da armadura são fixas).

TONALIDADES RELATIVAS são aquelas que possuem a mesma armadura, pertencendo a modos diferentes.

Obs.: Esta classificação é adotada para os modos Maior e menor.

O intervalo entre as tonalidades relativas é de 3ª menor. A menor encontra-se a uma 3ª menor abaixo da Maior e vice-versa. Assim, por exemplo,

a relativa de Mi M é dó# m;

a relativa de sol m é Si b M.

#### FORMAÇÃO DAS TONALIDADES MENORES

1º processo: Idêntico ao das escalas maiores.

a) com # - seqüência de 5as J ascendentes partindo de lá m.

b) com b - seqüência de 4as J ascendentes partindo de lá m.

2º processo: Utiliza-se como referência cada uma das escalas M, estruturando-se a relativa m, uma 3ª menor abaixo (VI grau da escala M).

TONALIDADES HOMÔNIMAS são aquelas que, pertencendo a modos diferentes, possuem a tônica em comum.

Ex.: dó# m e Dó# M.

N.B.: Em princípio, o critério comparativo é aplicado às tonalidades do modo M e m.

GRAUS MODAIS são aqueles que diferenciam um modo do outro (em tonalidades homônimas).

Comparando-se a tonalidade M com sua homônima nas duas formas

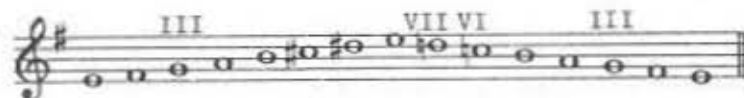


MI MAIOR





mi menor harmônica



mi menor melódica

verifica-se que:

- o III Grau do modo menor difere sempre do homônimo M, sendo, pois, invariável (fixo).
- o VI grau difere na forma harmônica e melódica descendente, sendo igual na melódica ascendente. É, pois, um grau modal variável.
- o VII grau difere do homônimo apenas na melódica descendente, não sendo tão caracterizante do modo como os outros dois graus.

São, pois, graus modais:

- o III - fixo ou invariável;
- o VI - variável.

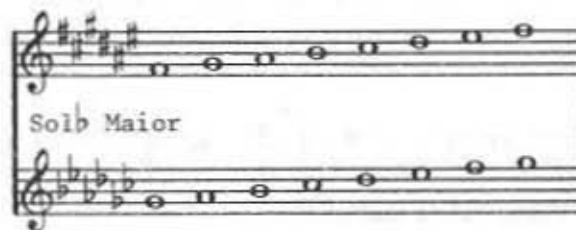
N.B.: Comparando-se os modos litúrgicos com o Modo Maior e menor, constatamos os seguintes graus modais:

- MODO MAIOR e LÍDIO — o IV;
- MODO MAIOR e MIXOLÍDIO — o VII;
- modo menor melódico ascendente (bachiano) e DÓRICO — o VII;
- modo menor harmônico e FRÍGIO — o II e o VII.

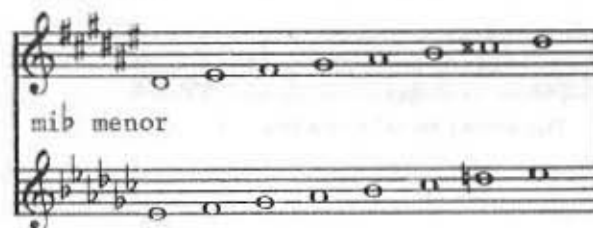
TONALIDADES ENARMÔNICAS são aquelas que, escritas de maneira diferente, soam do mesmo modo.

Exs.:

Fá# Maior



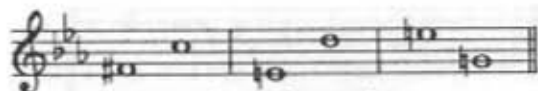
rê# menor



INTERVALOS NATURAIS e ALTERADOS: Naturais, na música tonal, são aqueles formados com as notas da escala diatônica. Alterados, na música tonal, são aqueles em que uma ou ambas as notas possuem alterações que não fazem parte da tonalidade.



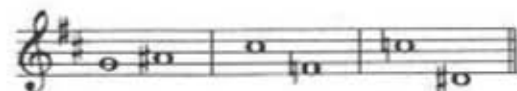
Intervalos naturais



Intervalos alterados



Intervalos naturais



Intervalos alterados

N.B.: Na música atonal, são naturais os intervalos formados por notas naturais. Quando uma ou ambas estão alteradas, o intervalo é alterado.

#### MODO DE CONHECER O TOM PRINCIPAL DE UMA PEÇA

ou

#### MOVIMENTO DE UMA OBRA

- 1) Observe-se a armadura, a qual poderá corresponder à tonalidade Maior ou à sua relativa menor.
- 2) Observe-se a última nota da melodia ou acorde. Esta corresponde à tônica da tonalidade.
- 3) Observe-se o trecho final a fim de se verificar se aparece a alteração acidental do relativo menor, VII ou VI e VII (em alguns casos aparecem estes dois graus alterados). Muitas vezes, estes aspectos são caracterizados no início.

Obs.:

- 1) A peça poderá terminar em outro grau (la canção do ciclo *Dichterliebe*, Schumann), no homônimo (o que é muito freqüente), ou em outros tons (Mahler: *Lieder eines fahrenden Gesellen*).
- 2) A música poderá estar escrita nos modos litúrgicos ou noutras escalas a serem conhecidas posteriormente.

Ambos aspectos serão esclarecidos quando for feito o estudo analítico da linguagem musical.

## XIX QUIÁLTERAS

QUIÁLTERA é uma figuração rítmica cuja divisão está em antagonismo com as divisões do compasso.

Dado tratar-se de uma divisão diferente da normal, a mesma é indicada pelo número representativo da divisão, abrangido por uma curva (esta pode ser substituída por uma chave).

Assim, se um tempo cuja unidade é a  $\bullet$  for dividido em três partes, indica-se o número 3, colocando-se as durações correspondentes a esta divisão.

Ex.:

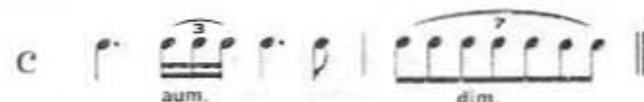
CLASSIFICAÇÃO

As quiálteras podem ser:

- 1) AUMENTATIVAS ou DIMINUTIVAS
- 2) UNIFORMES ou DESIGUAIS
- 3) REGULARES ou IRREGULARES
- 4) DE TEMPO, PARTE DE TEMPO, VÁRIOS TEMPOS ou COMPASSO.

QUIÁLTERAS AUMENTATIVAS são aquelas cuja divisão é maior que a normal. Em caso contrário, são DIMINUTIVAS.

Ex.:

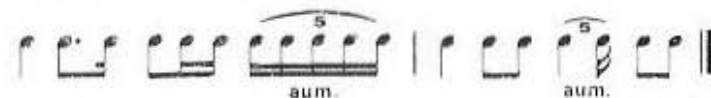


O critério da eleição da figura para a representação da quiáltera aumentativa ou diminutiva depende da maior proximidade entre o número representativo da divisão quiáltérica e o número representativo da divisão normal.

Se, por exemplo, no compasso C, necessitarmos dividir um tempo em 5 partes, a figura mais adequada para representar a quiáltera é a  $\text{♩}$ , porquanto esta figura representa  $1/4$  do tempo;

4 está mais próximo de 5 do que 8 ( $\text{♩}$ ). Neste caso, a quiáltera será aumentativa.

Ex.:



Por outro lado, se, no compasso C, um tempo for dividido em 7 partes, dado que 7 está mais próximo de 8 do que de 4, a figura representativa será a  $\text{♩}$

e a quiáltera será diminutiva.

Ex.:



Quando o número quiáltérico está igualmente próximo de divisões normais, a quiáltera pode ser aumentativa ou diminutiva, sendo preferível usar-se a aumentativa, tendo em vista os diversos tipos de divisões a serem vistos na 4a classificação.



3 está tão próximo de 2 quanto de 4 (esta divisão, representada pela  $\frac{3}{8}$ ).

QUIÁLTERAS UNIFORMES são aquelas formadas por figuras de duração igual.

QUIÁLTERAS DESIGUAIS são aquelas formadas por figuras de duração diferente.

Ex.:



QUIÁLTERAS REGULARES são aquelas cujo número representativo resulta da soma de um número e sua metade.

Ex.:



QUIÁLTERAS IRREGULARES são aquelas cuja divisão não possibilita tal operação.

Ex.:



QUIÁLTERAS DE TEMPO são as que ocupam 1 tempo.

Ex.:



QUIÁLTERAS DE PARTE DE TEMPO ocupam parte do tempo.

Ex.:



QUIÁLTERAS DE VÁRIOS TEMPOS ocupam dois ou mais tempos.

Ex.:



QUIÁLTERA DE COMPASSO ocupa um compasso.



#### CONSIDERAÇÕES:

Na música contemporânea é freqüente:

- 1) Indicarem-se 2 números: o representativo da quiáltera e o da divisão normal.



- Boulez, *Marteau sans maître*
- Marlos Nobre, *Ukrinmakrinkrin* op. 17.

Observe-se que, no 2º exemplo, o compositor usou a  $\frac{5}{4}$  em vez da  $\frac{7}{8}$  (neste caso, seriam 7 substituindo 8 — 7:8 e a quiáltera seria diminutiva).

- 2) O uso de quiáltera da quiáltera.



- Stockhausen, *Klavierstücke* nº 2

Seja: 5  $\frac{5}{4}$  substituindo 4 no compasso e 2º, 4º e 5º quintos subdivididos em quiálteras de 5 (  $\frac{5}{4}$  representando cada  $\frac{1}{5}$ ).

- 3) Adendos à divisão quiáltérica.

Flauta em sol:



Significa 4 terços da  $\frac{1}{3}$ ; os três terços usuais e mais  $\frac{1}{3}$  (  $\frac{1}{3}$  ).

- OBSERVAÇÕES:
- a) o resultado sonoro da altura das notas da flauta em sol será visto posteriormente no estudo da *transposição*.
  - b) as notas pequenas com diagonais precedendo as duas notas iniciais constituem um dos *ornamentos* a serem estudados mais tarde.

- 4) Indicação quiáltérica de um todo e especificação de um fragmento



Seja: 11  $\frac{11}{10}$  substituindo 10 no compasso. Na segunda metade 7 substituindo 5, em consequência, na primeira metade 6:5.

- Stockhausen, *Klavierstücke* nº 2.

PROCESSOS DE RESOLUÇÃO PARA FACILITAR A LEITURA DAS  
QUIÁLTERAS EM DETERMINADOS CASOS.

a) Quiálteras em divisão ternária, ocupando 2 ou 4 tempos e em divisão quaternária, ocupando 3 tempos:

1ª - Procura-se o m.m.c. entre o número representativo da divisão quialtérica e o número de tempos.

2ª - Mentaliza-se a figura quialtérica que possa ser usada tantas vezes quantas o resultado do m.m.c. indica.

3ª - Marcam-se os tempos de tantas em tantas figuras resultantes quantas o número quialtérico representa.

4ª - Executam-se as quiálteras de tantas em tantas figuras quanto o número de tempos indica.

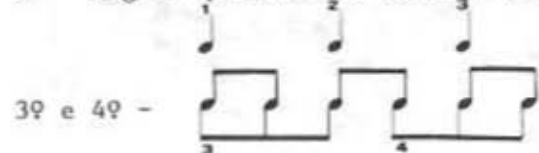
Exs.:



Quiáltera dividida em 3, em 2 tempos:

1ª - m.m.c. entre 3 e 2 = 6

2ª - figura quialtérica usada 6 vezes em 2 tempos:



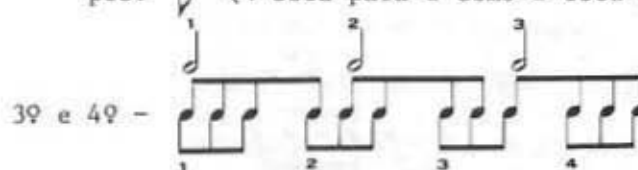
Conclusão: a primeira figura quialtérica é executada no primeiro 3ª do 3ª tempo;  
a segunda, no terceiro 3ª do 1ª tempo;  
a terceira, no segundo 3ª do 2ª tempo.



Quiáltera dividida em 3, em 4 tempos.

1ª - m.m.c. entre 3 e 4 = 12

2ª - figura quialtérica usada 12 vezes em 4 tempos: (4 está para 2 como 2 está para 1).



Conclusão: a primeira figura quialtérica é executada no primeiro 3ª do 1ª tempo;  
a segunda, no segundo 3ª do 2ª tempo;  
a terceira, no terceiro 3ª do 3ª tempo.



Divisão em 4, em 3 tempos.

1ª - m.m.c. de 4 e 3 = 12

2ª - figura a ser usada 12 vezes em 3 tempos:



Conclusões: a primeira figura quialtérica é executada no primeiro 4ª do 1ª tempo;  
a segunda figura quialtérica é executada no quarto 4ª do 1ª tempo;  
a terceira figura quialtérica é executada no terceiro 4ª do 2ª tempo;  
a quarta figura quialtérica é executada no segundo 4ª do 3ª tempo.

## b) Quiáltera(s) em poliritmia.

1ª - Procura-se o m.m.c. entre os 2 tipos de divisões.

2ª - Mentaliza-se a figura quiáltérica que possa ser usada tantas vezes quantas o resultado do m.m.c. indica.

3ª - Executa-se uma voz de tantas em tantas figuras quanto o número da outra voz indica.

4ª - Vice-versa.

Exs.:

1ª - m.m.c. de 3 e 4 = 12

2ª - figura a ser usada em número de 12:

3ª e 4ª -

Conclusões: a primeira figura quiáltérica é executada no primeiro 3ª da primeira

a segunda figura quiáltérica é executada no segundo 3ª da segunda

a terceira figura quiáltérica é executada no terceiro 3ª da terceira

1ª - m.m.c. de 5 e 3 = 15

2ª - figura a ser usada em número de 15:

3ª e 4ª -

Conclusões: a primeira das quiálteras em 3 é executada no primeiro 3ª da primeira

a segunda das quiálteras em 3 é executada no terceiro 3ª da segunda

a terceira das quiálteras em 3 é executada no segundo 3ª da quarta

N.B.: Quando a divisão for muito grande, o processo do m.m.c. não é muito prático, sendo preferível dividir-se cada fragmento em tantas partes quantas a divisão for indicada, embora nem sempre haja precisão.

## XX TONS VIZINHOS E TONS AFASTADOS

NOTAS COMUNS são aquelas que, relacionadas duas tonalidades, possuem a mesma entoação. As de entoação diferente são NOTAS DIFERENCIAIS ou CARACTERÍSTICAS.

Exs.:

Lã M

mi m

Notas comuns: Lã, Si, Mi, Fã

Notas diferenciais: Dô, Rê, Sol

TONS VIZINHOS são aqueles que possuem a mesma armadura ou apenas uma diferencial (a mais ou a menos) da mesma espécie.

Os tons vizinhos de Dô M e lã m têm 1# ou 1b na armadura.

Cada tonalidade possui 5 tons vizinhos: 3 diretos e 2 indiretos.

Vizinhos Diretos: Relativo  
Tom da Dominante  
Tom da Subdominante

Vizinhos Indiretos: Relativo da Dominante  
Relativo da Subdominante

Exs.:

Tom principal - Lã M

Lã M

Relativo: fã# m; Tom da Dominante: Mi M; Tom da SD: Ré M.

VIZINHOS DIRETOS:

fã# m

Mi M

Ré M

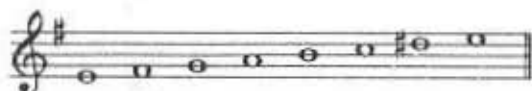


Relativo da Dominante:  $d\acute{o} \# m$ ; relativo da SD:  $si m$ .

VIZINHOS INDIRETOS:



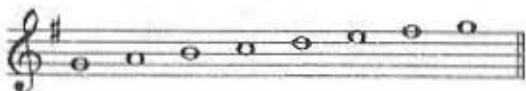
Tom principal -  $mi m$   
 $mi m$



Relativo:  $Sol M$ ; Tom da Dominante:  $si m$ ; Tom da SD:  $l\acute{a} m$ .

VIZINHOS DIRETOS:

$Sol M$

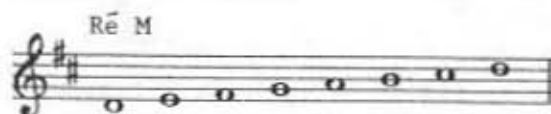


$l\acute{a} m$



Relativo da D:  $R\acute{e} M$ ; relativo da SD:  $D\acute{o} M$

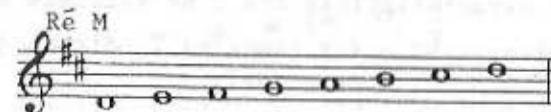
VIZINHOS INDIRETOS:



Vejam as notas características nos tons vizinhos. Observe-se que, quando entre dois tons há mais de uma nota característica, uma é principal, as outras secundárias. A nota característica PRINCIPAL é a que melhor especifica a tonalidade.

Quando o Tom Principal está no modo MAIOR:

Ex.:

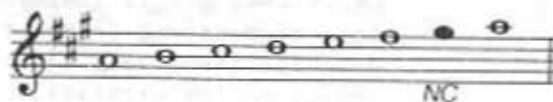


Relativo:  $si m$ ; Tom da D:  $L\acute{a} M$ ; Tom da SD:  $Sol M$

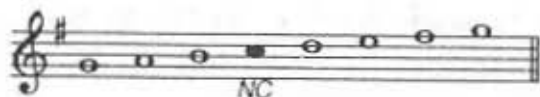
VIZINHOS DIRETOS:



$L\acute{a} M$

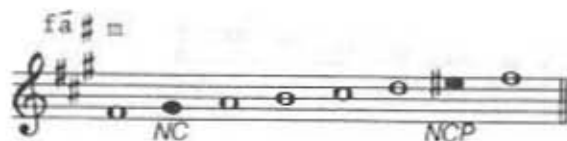


## Sol M

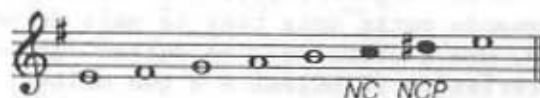


Relativo da D: fá# m; relativo da SD: mi m

## VIZINHOS INDIRETOS:



mi m



Conclusões: quando o tom principal está no modo M, as notas características dos tons vizinhos são:

no Relativo: 1 NC - VII (sensível), difere da D do tom principal;

no tom da D: 1 NC - VII (sensível), difere da SD do tom principal;

no tom da SD: 1 NC - IV (SD), difere da S do tom principal;

no Relativo da D: 2 NC - II e VII, sendo esta a principal, pois não é característica no tom da Dominante.

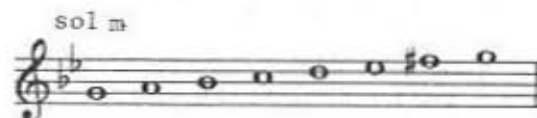
Observe-se que II (Super T) difere da SD no tom principal; VII (sensível) difere da super-tônica no tom principal.

no Relativo da SD: 2 NC - VI e VII, sendo esta a principal, pois não é característica no tom da SD.

Observe-se que VI (Super D) difere da sensível do tom principal; VII (sensível) difere da tônica no tom principal.

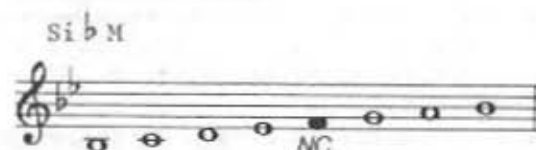
Quando o Tom Principal está no modo MENOR:

Ex.:



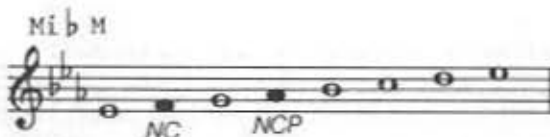
Relativo: Si b M; tom da D: ré m; tom da SD: dô m.

## VIZINHOS DIRETOS:



Relativo da D: Fá M; Relativo da SD: Mi b M.

## VIZINHOS INDIRETOS:



Conclusões: quando o tom principal está no modo menor, as notas características dos tons vizinhos são:

no Relativo: 1 NC - V (D), difere da sensível no tom principal;

no Rel. da D: 2 NC - I (T), difere da sensível no tom principal, VII (S), esta, a NCP, difere do VI (Super D) no tom principal;

no Rel. da SD: 2 NC - II (Super T) difere da sensível do tom principal, IV (SD), esta a NCP, difere do II (Super T) do tom principal;

no tom da D: 3 NC - II (Super T) difere da Super D do tom principal, III (M) difere da sensível do tom principal, VII (S), esta, a NCP, a que especifica esta tonalidade; difere da SD do tom principal;

no tom da SD: 3 NC - IV (SD) difere da sensível do tom principal, VI (Super D) difere da II (Super T) do tom principal, VII (S) NCP, difere da M do tom principal.

É importante observar-se que as NCP dos tons da Dominante e Subdominante são também características em seus relativos. Todavia, dado que estas possuem notas específicas, as coincidentes são as NCP das tonalidades supracitadas.

TONS AFASTADOS são aqueles que possuem mais de uma diferencial na armadura ou armadura de espécie diferente.

Ex.: Tons afastados de Ré M — Lá<sup>b</sup>M e mi<sup>#</sup>m.

Obs.: Devido a certas afinidades a serem estudadas posteriormente, e a um aspecto já conhecido, ou seja, a mesma tônica, os tons homônimos, apesar de possuírem três diferenças na armadura, são considerados TONS PRÓXIMOS.

## XXI ESCALA CROMÁTICA

ESCALA CROMÁTICA é uma escala formada por 12 semitons diatônicos e cromáticos. A designação "cromática" advém do fato de predominarem os semitons cromáticos.

ESTRUTURA DA ESCALA CROMÁTICA: a formação mais natural é aquela em que no movimento ascendente as alterações cromáticas sejam ascendentes e, vice-versa, no movimento descendente, desde que as alterações correspondam aos tons vizinhos e ao homônimo, a fim de que se estabeleça a afinidade com a escala diatônica que lhe deu origem.

### ESCALA CROMÁTICA DO MODO MAIOR:

- coloque-se a armadura na clave, ou precedam-se as notas respectivas pelas alterações correspondentes ao escrever-se a escala diatônica;
- assinalem-se os semitons diatônicos;
- alterem-se em semitom ascendente as notas do movimento ascendente (intercalando-as entre as notas separadas por um tom), com exceção do VI grau (a alteração ascendente corresponderia a um tom afastado), alterando-se, então, descendentemente o VII grau, desalterado a seguir;
- alterem-se descendentemente em semitom cromático as notas da escala descendente, excetuando-se o V grau, pela razão acima exposta, alterando-se então ascendentemente o IV grau, que volta à forma original.

Obs.: O II grau recebe alteração descendente, a fim de que a tônica seja atingida por semitom diatônico.

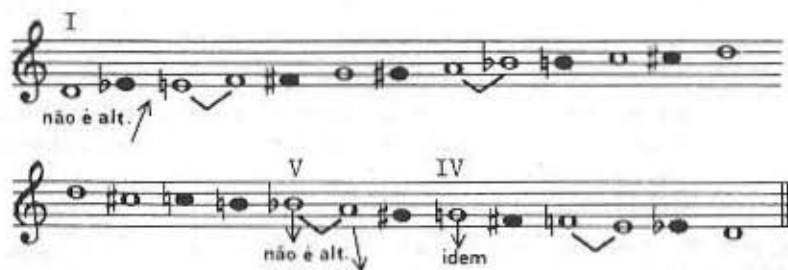
Ex.: Sol Maior



ESCALA CROMÁTICA DO MODO MENOR:

- coloque-se a armadura na clave, ou precedam-se as notas respectivas pelas alterações correspondentes ao escrever-se a escala diatônica;
- assinalem-se os semitons diatônicos;
- alterem-se em cromatismo ascendente as notas da escala ascendente, excetuando-se o I grau (pela razão já exposta anteriormente), alterando-se ascendentemente o II grau que, logo após, é desalterado.
- A escala descendente é igual à ascendente para que as alterações correspondam aos tons vizinhos e ao homônimo, a fim de que se estabeleça a afinidade com a escala diatônica que lhe deu origem.

Ex.: ré menor



## XXII MODULAÇÃO (ELEMENTOS)

MODULAÇÃO é a passagem de uma tonalidade para outra num trecho musical.

Embora o estudo das modulações venha a ser aprofundado durante o exame da análise harmônica, alguns elementos podem ser elucidados nesta fase do aprendizado.

Todavia, é necessário esclarecer que a caracterização da modulação se torna mais evidente através da harmonia, havendo melodias passíveis de serem harmonizadas de diversas maneiras, dependendo da intenção expressiva do compositor.

Para que ocorra a modulação, é necessário:

- o aparecimento da(s) nota(s) característica(s);
- a mudança do centro tonal (nova função) e conseqüentemente a mudança de função nos outros graus.

Este fator é muito importante, pois a alteração poderá ser ocasional, correspondendo a alterações acidentais numa determinada tonalidade.

Vejamos alguns processos de modulação (rudimentos):

MODULAÇÃO PASSAGEIRA é aquela que tem caráter transitório.

MODULAÇÃO DEFINITIVA é aquela que tem caráter estável.

MODULAÇÃO POR ENARMONIA é produzida por nota(s) enarmônica(s).

## MODULAÇÕES AOS TONS VIZINHOS E HOMÔNIMO (próximo)

Tom principal do modo MAIOR:

ao tom da D: alt. em st asc. da SD que passa a ser a sensível do novo tom;

ao tom da SD: alt. em st desc. da S que passa a ser a SD do novo tom;

ao tom do Relativo: alt. em st asc. da D que passa a ser a S do novo tom;

ao relativo da D: alt. em st do II que passa a ser a sensível do novo tom (NCP);

alt. em st da SD que passa a ser o II grau do novo tom;

ao relativo da SD: alt. em st desc. do VII que passa a ser o VI grau do novo tom;

alt. em st asc. da T que passa a ser a S do novo tom (NCP);

ao homônimo: alt. em st desc. da M (III)

alt. em st desc. do VI grau.

Tom principal do modo MENOR:

ao relativo: alt. em st desc. do VII que passa a ser a D do novo tom;

ao tom da D: alt. em st desc. do VII que passa a ser o III do novo tom;

alt. em st asc. do VI que passa a ser o II do novo tom;

alt. em st asc. do IV que passa a ser o VII do novo tom (NCP);

ao tom da SD: alt. em st desc. do II que passa a ser o VI do novo tom;

alt. em st desc. do VII que passa a ser o IV do novo tom;

alt. asc. do III que passa a ser o VII do novo tom (NCP);

ao relativo da D: alt. em st desc. do VII que passa a ser o I do novo tom;

alt. em st asc. do VI que passa a ser o VII do novo tom (NCP);

ao relativo da SD: alt. em st desc. do VII que passa a ser o II do novo tom;

alt. em st desc. do II que passa a ser o IV do novo tom (NCP);

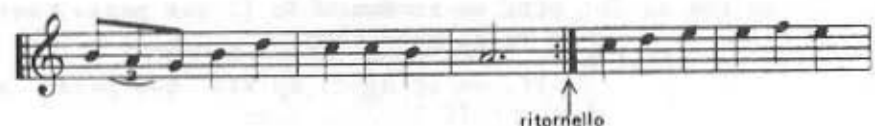
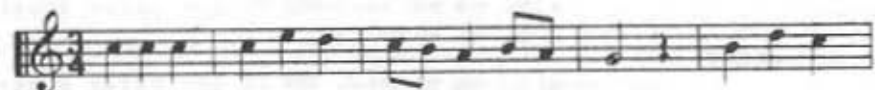
ao homônimo: alt. em st asc. do III

alt. em st asc. do VI.

### XXIII SINAIS DE REPETIÇÃO E ABREVIATURA

**RITORNELLO** é uma palavra italiana incorporada ao vocabulário internacional. Significa que o trecho musical deve ser executado duas vezes.

Ex.: Balada do Trovador - Ricardo Coração de Leão  
(século XII)



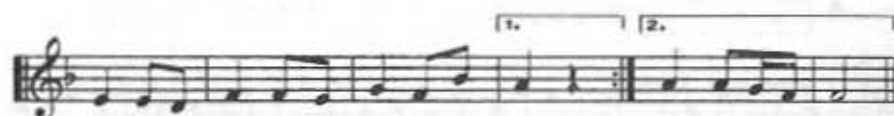
O *ritornello* pode ser duplo, triplo, etc. determinando repetição parcelada.

Ex.: O bom pintor (folclore brasileiro)



Quando o final do trecho a ser repetido não é igual ao 1º, indicam-se os compassos diferentes com as expressões: 1. 2. (1a. e 2a. vez).

Ex.: Dança inglesa (séc. XIII), fragmento



**DA CAPO** (do italiano: do princípio) significa que se deve voltar ao início de uma parte ou ao lugar onde é indicado o retorno.

No concerto Brandenburgo nº 1, J. S. Bach fez as seguintes indicações:

- no final do Trio I: *Menueto Da Capo e poi la Polacca* (do começo do minuetto e depois a polaca);
- no final do Trio II: *Menueto Da Capo al Fine* - (do começo do minuetto até a palavra fim).

**SINAL DE VOLTA:** quando a repetição não é feita a partir do início, usa-se no local do retorno o sinal  $\text{S}$  e escreve-se no final do trecho o mesmo sinal ou "dal segno" (do sinal).

**SINAL DE PULO**  $\oplus$  significa que se, na repetição do D.C., *ritornello* ou  $\text{S}$ , este sinal aparecer, saltam-se os compassos, continuando-se onde aparecer novamente o aludido sinal.

Outras abreviaturas:

Two staves of musical notation. The top staff shows a sequence of notes with a 2/4 time signature. The bottom staff shows a similar sequence of notes, possibly a bass line or accompaniment.

Two staves of musical notation. The top staff has a rest of 16 measures, followed by a rest of 4 measures. The bottom staff has a rest of 3/8 measures. The text "compassos de pausa" is written below the staves.

SINAIS DE ABREVIATURA:

Two staves of musical notation. The top staff shows a tremolo (trêmolos) over a note. The bottom staff shows a sequence of notes with a common time signature (C) and the word "Execução" written below it.

Two staves of musical notation. The top staff shows double tremolos (trêmolos duplos) over notes. The bottom staff shows a sequence of notes with a common time signature (C).

Observe-se que:

- 1) a figura indica o tempo total da duração,
- 2) os pontos ou as diagonais indicam as figuras a serem executadas.

## XXIV TRANSPOSIÇÃO

TRANSPOSIÇÃO é a mudança de altura de uma composição ou fragmento musical. A transposição modifica a altura absoluta dos sons, sendo conservados os mesmos intervalos.

A transposição pode ser:

- a) escrita — 1. sem mudança de clave
2. com mudança de clave
- b) lida

## A. TRANSPOSIÇÃO ESCRITA SEM MUDANÇA DE CLAVE

Operações:

- a) conserva-se a clave do trecho musical;
- b) substitui-se a armadura de acordo com o intervalo dado;
- c) realiza-se o transporte de acordo com o intervalo dado;
- d) as notas com acidentes são alteradas em função do mesmo efeito do tom original.

Ex.: J. S. Bach - Paixão segundo S. Mateus  
(trecho da ária "Aus Liebe")



Transposta à 3a m inferior



## B. TRANSPOSIÇÃO ESCRITA COM MUDANÇA DE CLAVE

Operações:

- a) substitui-se a clave original pela indicada e procura-se o uníssono com a primeira nota;
- b) substitui-se a armadura de acordo com o intervalo dado;
- c) realiza-se o transporte de acordo com o intervalo dado;
- d) as notas com acidentes são alteradas em função do mesmo efeito do tom original.

Ex.: J. S. Bach - Paixão segundo S. Mateus  
(trecho de "Erbarne dich")





Transposição para 3ª m na clave de Dó - 4ª. linha



#### TRANSPOSIÇÃO LIDA:

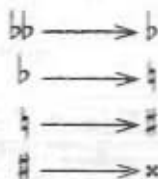
- substitui-se mentalmente a clave escrita por outra, por meio da qual, sem as notas mudarem de lugar, tomem o nome que devem ter, depois de realizado o transporte;
- substitui-se mentalmente a armadura do novo tom;
- procura-se saber antecipadamente as modificações que irão se efetuar nas notas alteradas acidentalmente no tom transportado.

Esta última operação requer certos processos que facilitam a leitura:

#### A. Se a armadura é da mesma espécie:

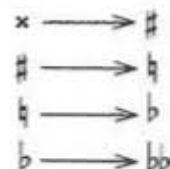
- Quando o tom transportado tem  $\sharp$  a mais ou  $\flat$  a menos na armadura:

- quantos forem os  $\sharp$  a mais ou  $\flat$  a menos, tantas serão as notas (na ordem de 5as J ascendentes dos  $\sharp$ ) elevadas em st cromático



- Quando o tom transportado tem  $\flat$  a mais ou  $\sharp$  a menos na armadura:

- quantos forem os  $\flat$  a mais ou  $\sharp$  a menos, tantas serão as notas (na ordem de 4as J ascendentes dos  $\flat$ ) abaixadas em st cromático



#### B. Se a armadura é de espécie diferente:

- soma-se o número de alterações de ambas armaduras. O total da soma corresponderá ao número de notas (na ordem dos  $\sharp$ ) que devem ser elevadas em st cromático se o tom transportado tem  $\sharp$  na armadura e (na ordem dos  $\flat$ ) que devem ser abaixados em st cromático, se o tom transportado tem  $\flat$  na armadura;
- quando a soma das alterações das duas armaduras exceder a 7: o número que exceder a 7 será correspondente ao número de notas na ordem dos  $\sharp$  que serão elevadas em 2 sts cromáticos (se o tom transportado tiver na armadura) e na ordem dos  $\flat$  que serão abaixados de 2 sts cromáticos (se o tom transportado tiver  $\flat$  na armadura);
- quando a transposição é feita a um st cromático  $\nearrow$  ou  $\searrow$ , não há necessidade da mudança mental da clave e as duas armaduras terão no conjunto 7 alterações.

### TRANSPOSIÇÃO LIDA (anexo)

#### A PROPÓSITO DAS OPERAÇÕES NECESSÁRIAS EM RELAÇÃO ÀS ALTERAÇÕES ACIDENTAIS

Partindo do princípio de que tais operações afetam numericamente seqüências de notas alteradas, utilizamos a escala cromática como fonte de estudo.

Sol M

Ré M

Lá M

Fá M

Sib M

Mi b M

Comparando-se as diversas escalas cromáticas do modo Maior, constatamos:

19) quando nas tonalidades com # na armadura ocorre apenas *um* diferencial a *mais*, apenas uma nota sofre diferença de alteração, isto é, a alteração correspondente ao *si* é elevada em st em relação ao *fá*. Todas as outras notas mantêm o mesmo tipo de alteração.

29) por outro lado, nas tonalidades com b na armadura, ocorre a mesma resultante quando se verifica *um* diferencial a *menos*, isto é, a alteração correspondente ao *si* é elevada em st em relação ao *fá*;

39) a medida que as tonalidades se distanciam no círculo de 5as J, ou seja, quando o número de diferenças aumenta (nas tonalidades com  $\sharp$  na armadura) ou diminui (nas tonalidades com  $\flat$  na armadura), aumenta também o número de notas cuja alteração é substituída por outra, elevada em st no transporte.

- Ex.: a) Sol M : mi $\flat$  si $\flat$   
 b) Lá M : fá $\flat$  dó $\flat$   
 a) Fã M : fá $\sharp$  dó $\sharp$   
 b) Mi $\flat$  M : mi $\flat$  si $\flat$

Observe-se ainda a seqüência de 5as J  $\downarrow$  si — mi, substituída em rotação oposta pela seqüência de 5as J  $\uparrow$  fá — dó.

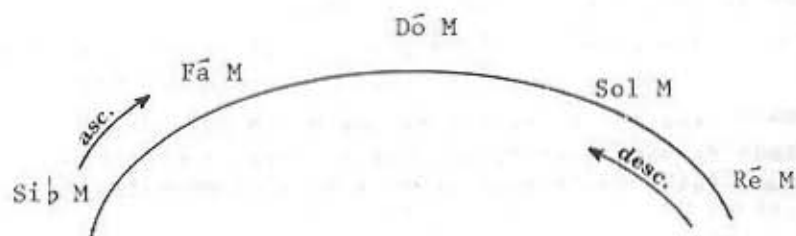
49) quando, nas tonalidades com  $\flat$  na armadura, ocorre apenas *um* diferencial a *mais*, apenas uma nota sofre diferença de alteração, isto é, a alteração correspondente ao  $\flat$  é abaixada em st em relação ao  $\delta i$ . Todas as outras notas mantêm o mesmo tipo de alteração.

59) por outro lado, quando nas tonalidades com  $\sharp$  na armadura, ocorre apenas *um* diferencial a *menos*, ocorre a mesma distinção, isto é, a alteração correspondente ao  $\flat$  é abaixada em st em relação ao  $\delta i$ . Todas as outras notas mantêm o mesmo tipo de alteração.

69) a medida que o número de diferenças aumenta (nas tonalidades com  $\flat$  na armadura) e diminui (nas tonalidades com  $\sharp$  na armadura), aumenta o número de notas, cuja alteração é substituída por outra, abaixada em st no transporte.

- Exs.: a) Fã M : fá $\sharp$  - sol $\sharp$  ou sol $\flat$  - dó $\sharp$   
 b) Lá $\flat$  M : lá $\flat$  - si $\flat$  ou si $\flat$  - mi $\flat$   
 a) Mi M : fá $\times$  ou fá $\flat$  - dó $\flat$  - sol $\flat$   
 b) Sol M : lá $\sharp$  ou lá $\flat$  - mi $\flat$  - si $\flat$

Ora, se constataremos a mesma diferença quantitativa, em sentido crescente, a medida que o número de  $\sharp$  aumenta ou o número de  $\flat$  diminui no círculo de 5as J e em sentido decrescente, a medida que o número de  $\flat$  aumenta e o número de  $\sharp$  diminui no aludido círculo, o efeito diferencial afetará identicamente tonalidades cuja armadura é de espécie diferente, pois estas se encontram igualmente no círculo de 5as.



Examinemos o transporte de Fã M para Sol M, espécie diferente. Todavia, se examinarmos o círculo de 5as, verificaremos que a distância entre as duas tonalidades é de *duas* 5as J. Ora, se somarmos o número de alterações constitutivas da armadura, o resultado será 2, exatamente o número de notas que são elevadas em st, no caso (transporte de Fã M para Sol M); em caso contrário, a alteração é em st descendente. Se confrontarmos as 2 escalas cromáticas, encontraremos:

- a) Fã M : si $\flat$  mi $\flat$   
 b) Sol M : dó $\sharp$  fá $\sharp$

Comparemos Si $\flat$  M e Ré M. Estas tonalidades distanciam-se de quatro 5as J. Ao somarmos o número de alterações, obtemos 4. Assim:

- a) Si $\flat$  M : si $\flat$  mi $\flat$  lá $\flat$  ré $\flat$   
 b) Ré M : ré $\sharp$  sol $\sharp$  dó $\sharp$  fá $\sharp$

Quando na soma, o número ultrapassar a 7, o excedente corresponde ao número de notas que devem ser elevadas em 1 tom, caso o tom transportado tenha  $\sharp$  na armadura ou abaixado em 1 tom em caso contrário. Isto se deve ao fato de que são 7 o número de notas constitutivas da escala heptatônica. A diferença de 1 tom segue o mesmo esquema da estruturação das tonalidades.

Por exemplo:  $D\sharp M$  possui 7 alterações na armadura.  $Sol\sharp M$  inicia com  $f\sharp$ .

Assim, se transportarmos  $Mib M$  para  $Si M$ , o resultado da soma será 8; em consequência,  $si\sharp$  corresponderá a  $f\sharp$ . Basta confrontar as duas escalas cromáticas.

- OBS.: 1) - usamos como modelo de esclarecimento a escala cromática, por ser uma estrutura que sintetiza todos os processos de alteração.
- 2) - nos exemplos, *a* corresponde ao som de escrita, *b* corresponde ao som de efeito.

## XXV ESCALA GERAL

É o conjunto dos sons fixos na extensão total dos instrumentos (abrangendo as vozes). A ESCALA GERAL compreende 97 sons. O instrumento que contém todos estes sons é o grande Órgão.

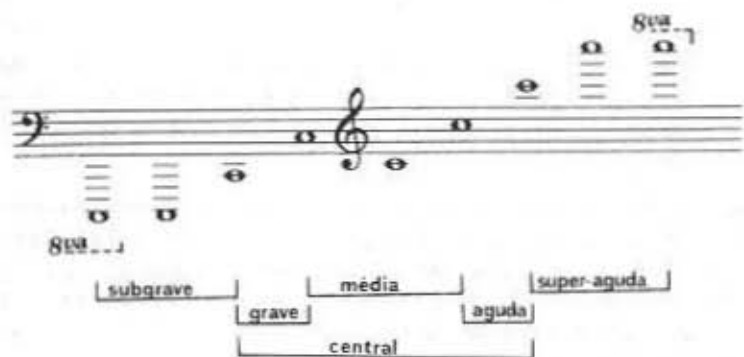
Cada nota da escala geral é designada numericamente de acordo com a ordem. A numeração depende de dois processos: a) numera-se cada nota  $d\bar{o}$  da escala geral; b) designam-se numericamente as outras notas, de acordo com o  $d\bar{o}$  inicial.


Por exemplo:


The diagram illustrates the General Scale (Escala Geral) on a grand staff. The notes are labeled with numerical identifiers:  $do_{-2}$ ,  $do_{-1}$ ,  $la_{-1}$ ,  $do_1$ ,  $do_2$ ,  $sol_2$ ,  $do_3$ ,  $si_3$ ,  $do_4$ ,  $do_5$ ,  $mi_5$ ,  $do_6$ ,  $do_7$ . Above the staff, there are diagrams of strings with pins, representing the physical layout of the notes on a harpsichord or organ keyboard. The diagrams show the relative positions of the notes on the strings, with some notes having multiple pins or being grouped together.

De acordo com a correspondência à altura dos sons, a escala geral está dividida em 5 regiões: subgrave, grave, média, aguda e super-aguda.

As regiões grave, média e aguda formam a região *central*.



Na numeração da Escala Geral, atribui-se o número 1 a esta nota →  por ser a mais grave da região central.

DIAPASÃO é o padrão de altura absoluta utilizado para a afinação dos instrumentos. Atualmente o padrão é o  $l\grave{a}_3$ : →  correspondente a 440 vibrações/segundo.

O instrumento que o produz é também designado por diapasão.

- NB. 1) nos exames médicos relacionados com problemas auditivos são usados também diapasões em outras alturas;
- 2) além do diapasão  $l\grave{a}_3$  em forqueta ou de sopro, existem diapasões cromáticos, ou com 3, ou 4 sons (sopro).

## XXVI VOZES

### CLASSIFICAÇÃO E EXTENSÃO. GENERALIDADES.

TESSITURA é o conjunto de sons possíveis de serem emitidos sem esforço.

Classificação das vozes:

	ADULTOS	
	Masculinas	Femininas
Vozes Agudas	Tenor	Soprano
Vozes Médias	Barítono	Meio soprano
Vozes Graves	Baixo	Contralto
	CRIANÇAS	
Vozes Agudas	Tenorino	Sopranino
Vozes Médias	Barítono infantil	Contralto infantil

### EXTENSÃO DAS VOZES CORAIS (TESSITURA).





Vozes correspondentes:

Soprano	Meio soprano	Contralto
Tenor	Barítono	Baixo

Quarteto vocal: Soprano (1a.) - Tenor (3a.) Reg. Aguda  
 Contralto (2a.) - Baixo (4a.) Reg. Grave

Subdivisão de vozes adultas de acordo com o timbre e a tesitura:

Soprano:	ligeiro lírico dramático	Tenor:	lírico dramático
Barítono:	agudo grave	Baixo:	cantante profundo

## XXVII ANDAMENTO

É o grau de velocidade com que a música se projeta. Os diferentes andamentos são indicados através de palavras ou expressões específicas.

### INDICAÇÕES DOS ANDAMENTOS BÁSICOS

Em italiano	Em alemão	Significado
LARGO LARGHETTO	SEHR BREIT	O mais lento.
	BREIT	Um pouco menos que o <i>largo</i> .
LENTO ADAGIO	LANGSAM	Lento.
	MÄSSIG LANGSAM	Um pouco mais rápido que o <i>lento</i> .
ANDANTE	GEHEND	Menos lento que o <i>adagio</i> .
	ETWAS LANGSAM	Um pouco mais rápido que o <i>andante</i> .
MODERATO ALLEGRETTO	MÄSSIG	Moderado
	ETWAS LEBHAFT	Menos rápido que o <i>allegro</i> .
ALLEGRO PRESTO ou VIVO PRESTISSIMO	LEBHAFT	Rápido.
	SCHNELL	Muito rápido.
	SEHR SCHNELL	Rapidíssimo.

Certas palavras indicam duplamente o caráter e o andamento da peça ou trecho. Quando indicam apenas o caráter, freqüentemente são precedidas pelas palavras representativas dos andamentos.

Eis algumas expressões:

LEGGIERO	LEICHT	Leve.
ALLEGRO LEGGIERO	LEBHAFT LEICHT	Rápido e leve.
MESTO	TRAURIG, BETRÜBT	Triste.
CON MOTO	MIT BEWEGUNG	Com movimento.
AGITATO	BEWEGT	Agitado.
MOSSO	BESEELT	Animado.
GIOCOSO	FRÖHLICH	Alegre.
PESANTE	SCHWER	Pesante

As palavras representativas de andamento e caráter podem ser modificadas por advérbios tais como por exemplo:

ALLEGRO ASSAI	Muito rápido.
MOLTO AGITATO	Muito agitado.
ALLEGRO NON TROPPO	Rápido sem demasia.

Os vocábulo representativos dos andamentos não determinam de maneira absoluta a velocidade da música.

Para suprir esta imprecisão, utiliza-se o metrônomo (Vide capítulo 14, *Compasso*).

A indicação metronométrica é colocada ao lado do andamento ou isoladamente, seja no início da peça, ou no decorrer da mesma.

Exemplos:

Andante ♩ = 66 (Béla Bartok - Cantata Profana - II).

♩ = 108 (Stravinsky - Pássaro de Fogo - Introdução).

Quando a regularidade do andamento é modificada, indicam-se as seguintes expressões:

*Para retardar:*

Rallentando (Rall.)	}	retardando
Ritardando (Ritard.)		
Ritenuto (Rit.)		retendo
Meno mosso		menos animado
Allargando		alargando

*Para acelerar:*

Accelerando	}	acelerando
Animando		
Più mosso	}	mais animado
Più animato		
Stretto		apressando o andamento

*Para abandonar o andamento:*

Ad libitum (ad libit.)	}	à vontade
A piacere		
Rubato		livremente
Senza tempo		sem medida

*Para retomar o andamento:*

A tempo	andamento precedente
Lo stesso tempo	o mesmo andamento
1º tempo	primeiro andamento
Tempo	na medida

## XXVIII SINAIS DE INTENSIDADE

A proposição das diferentes intensidades, incluindo modificações, é feita através de palavras (ou abreviaturas) e sinais específicos.

## REPRESENTAÇÃO E SIGNIFICADO:

<u>Italiano</u>	<u>Abreviaturas</u>	<u>Significado</u>
pianississimo	- <i>PPP</i>	quase imperceptível
pianissimo	- <i>PP</i>	muito suave
piano	- <i>P</i>	suave
mezzo piano	- <i>mp</i>	meio suave
sotto voce	- <i>sot. v.</i>	meia voz ou
mezza voce	- <i>mez. v.</i>	meio som
mezzo forte	- <i>mf</i>	meio forte
forte	- <i>f</i>	forte
fortissimo	- <i>ff</i>	fortíssimo
fortississimo	- <i>fff</i>	multíssimo forte

Modificação das intensidades

forte piano	- <i>fp</i>	forte e subitamente suave
piano forte	- <i>pf</i>	piano e subitamente forte
rinforzando	- <i>rinf.</i> ou <i>rfz</i>	tornando-se mais forte
sforzando	- <i>sfz</i>	de repente mais forte
	- <i>sfzp</i>	de repente mais forte e subitamente suave
crescendo	- <i>cresc.</i> ou	aumentando a intensidade
decrecendo	- <i>decr.</i>	
diminuendo	- <i>dim.</i> } ou	diminuindo a intensidade
smorzando	- <i>smorz.</i>	
perdendosi	- <i>perd</i>	deixar extinguir o som
morendo	- <i>mor.</i>	



## XXIX ORNAMENTOS

São notas acessórias, destinadas a enriquecer a melodia.

Os ornamentos são representados por sinais específicos ou figuras de menor duração do que as principais. Sofrendo inúmeras transformações no espaço e no tempo, adquiriram grande complexidade a partir de fins do séc. XVI ao séc. XVIII, tanto no que se refere à grafia quanto à execução.

Eis os principais ornamentos:

I - APOJATURA (do italiano, *appoggiatura*, apoiar-se) é uma pequena nota que faz retardar a execução da subsequente nota principal.

A apojetura ornamental pode pertencer ou não à harmonia. No segundo caso, dista de um tom ou semitom diatônico da nota real, sendo considerada nota melódica (apojetura propriamente dita). A apojetura pertencente à harmonia, por alguns autores denominada FLOREIO, foi mais usada a partir do séc. XIX.

A apojetura pode ser superior ou inferior.



Aps. inf. sup. inf. sup.

No fim do séc. XVIII, estabeleceu-se a diferença entre apojetura LONGA e BREVE.

Ocorre a apojetura Longa quando em princípio:

- 1) a nota ornamentada pertence a intervalo consonante
- 2) precede a nota de valor relativamente longo
- 3) se encontra entre duas notas de alturas diferentes

Caracteres:

DURAÇÃO: fixa e relativamente lenta.

ATAQUE: no momento da nota principal.

ACENTO: sobre o ornamento.

Quanto à duração, Quantz observa:

- 1) Quando a figura principal é simples, a apojetura subtrai-lhe a metade da duração.
- 2) Quando a figura principal é pontuada, a apojetura subtrai-lhe 2/3 da duração.
- 3) Quando a figura principal está ligada ou seguida por pausa, a apojetura desloca a nota principal, substituindo sua figura.

Exemplo I

- (1) Haydn, Sinfonia nº 22 (*Der Philosoph*) - Minueto
- (2) J. S. Bach, Paixão Segundo S. Mateus - Chorus (Final)
- (3) J. S. Bach, Paixão Segundo S. Mateus - Ária "Erbarne dich"



Notação 

Efeito 

Notação 

Efeito 

#### Exceções:

- a) Diminui-se a duração da apoiatura a fim de se evitarem desajustes harmônicos ou quebra de regularidade rítmica.
- b) Diminui-se a duração da apoiatura no repertório do antigo alaúde, porquanto a duração dependia do período necessário para a vibração da corda. Sendo a apoiatura a nota principal executada na mesma corda, tornava-se necessário efetuar-se a resolução antes do término da vibração. Este processo foi também bastante aplicado ao cravo e congêneres.

#### Exemplo II

J. S. Bach, Suite Francesa em Sol M - Loure

Escrita 

Efeito 

A apoiatura é BREVE quando:

- a) a nota ornamentada pertence a intervalo dissonante.
- b) precede nota de pequena duração.
- c) se encontra entre notas de igual altura.

Caracteres:


**DURAÇÃO:** relativamente curta, independentemente da nota que lhe segue.

**ATAQUE:** no momento da nota principal

**ACENTO:** sobre a apoiatura (segundo K. P. E. Bach).

Exemplo III

- (1) Mozart, Trio n<sup>o</sup> 8 K 564
- (2) Mozart, Trio K 542
- (3) D. Scarlatti, Sonata

No séc. XIX, a apoiatura breve passa a ser representada por pequena figura, com diagonal sobre a haste . A partir de então, alguns intérpretes, particularmente os pianistas, passaram a executar a apoiatura breve *antes* da nota principal. Esta atitude provavelmente assentou-se na concepção de L. Mozart e Hummel, segundo a qual, a nota principal recebia o acento. É uma interpretação errônea, pois *APPOGIATURA* significa *apoiar-se*, embora, segundo Quantz, seja admissível a precedência deste ornamento (*apoiatura PASSAGEIRA*), quando notas da mesma duração se sucedem em movimento descendente, subtraindo-se 1/4 ou menos do valor da nota anterior. Para evitar equívocos, Marpurg propôs na escrita, a inversão dos colchetes.

Exemplo IV

Segundo Quantz seg. Marpurg Efeito aproximado

No entanto, W. A. Mozart e Haydn, estudiosos da obra didática de K. P. E. Bach, não admitiam a apoiatura passageira.

**DUPLA APOJATURA** é um ornamento constituído por duas pequenas notas que retardam a execução da nota principal, sendo uma superior e outra inferior. Foi usada no período romântico.

A duração deste ornamento não é fixa, mas, em geral, é tanto maior, quanto mais amplo for o valor da nota principal. Além disso, a duração aumenta, quando a primeira das notas forma um grande intervalo em relação à principal.

BRAHMS, Nachtigall, opus 97 n<sup>o</sup> 1.

notação                      efeito aproximado

Couperin, Chambonnières e os compositores elisabetheanos (*The Fitzwilliam Virginal Book*) empregaram uma espécie de apojatura, caracterizada pelo fato de a nota ornamental ser antecipada. Os franceses usavam apenas a apojatura inferior (*PORT DE VOIX*) enquanto os ingleses empregavam ambas: apojatura inferior (*FORE-FALL*), apojatura superior (*BACK FALL*) e, no caso da antecipação da nota principal, *CADENT*.

Exemplo V

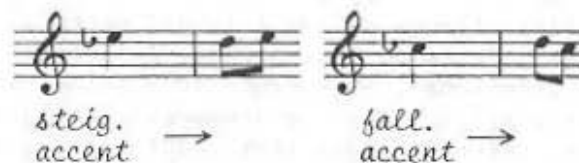


*CADENT*



Observe-se que J. S. Bach também usava ocasionalmente, para a apojatura comum, o sinal empregado por Couperin, embora especificando o movimento com as designações: *STEIGEND ACCENT*, apojatura inferior, *FALLEND ACCENT*, apojatura superior.

Exemplo VI



Na escola alemã, a apojatura também foi designada por *VORHALT* ou *VORSCHLAG*.

II - *ACCIACATURA* (do italiano, colidir, triturar). Muito usado pelos cravistas renascentistas e barrocos, este ornamento possuía as seguintes características:

- 1) Relacionamento intervalar com a nota principal: semitom diatônico inferior.
- 2) Ataque: ao mesmo tempo que a nota principal.
- 3) Duração: mínima, imediatamente suspensa após o ataque, conservando-se a nota real. Por esse motivo, confunde-se às vezes com a apojatura breve.

A *acciacatura* era indicada de forma idêntica à posterior apojatura breve, ou com uma diagonal abaixo de uma das notas do acorde.

Exemplo VII



Designação da *acciatura* em outras escolas:

França: *PINCE E'TOUFFÉ*; Alemanha: *ZUSAMMENSCHLAG*.

III - *COULE* (do francês, fluir): é uma nota executada entre o intervalo de 3a. Foi muito usada por J.S. Bach, cravistas franceses e ingleses (*SLUR*). A representação era feita através de uma diagonal entre a 3a, no sentido ascendente ou descendente, de acordo com o movimento direcional, executando-se a primeira nota, sustentada até o final e o ornamento, rapidamente sem rigor, cabendo à nota final, duração maior. O ataque era feito sobre a 3a.

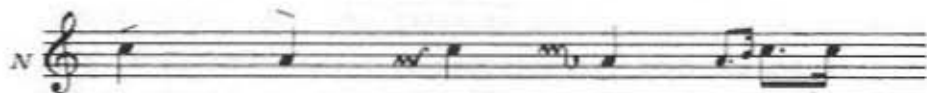
Exemplo VIII



J. S. Bach, Partita nº 3, Sarabanda.

IV - *FLATTE* (no alemão, *SCHLEIFER*): É um ornamento cuja execução é igual ao *COULE*, diferenciando-se apenas pelo fato de a primeira nota não ser sustentada.

Exemplo IX



V - *GRUPETTO* (francês, *Double* ou *Tour de Gosier*; alemão, *Cadence* ou *Doppelschlag*; inglês, *Turn*).

É um ornamento representado pelos sinais  $\infty$   $\infty$   $\text{Z}$ , ou por um grupo de 3 ou 4 notas, inclusive a real, relacionadas por graus conjuntos.

Quando a nota superior ou inferior do grupeto é alterada, o acidente é colocado acima ou abaixo do sinal.

Exemplo X



Espécies:

1a. Espécie:

- (1) NOTAÇÃO:  $\infty$ ,  $\infty$ ,  $\text{Z}$  sobre ou sob a nota ou três pequenas notas antes da real.
- (2) SEQÜÊNCIA: a)  $\infty$  → nota inferior, nota real, nota superior, nota real.  
b)  $\infty$  ou  $\text{Z}$  → nota superior, nota real, nota inferior, nota real.
- (3) ATAQUE: no momento da nota escrita.
- (4) DURAÇÃO: a) Em andamentos lentos ou moderados: as 3 notas iniciais subtraem a primeira metade ou 1/4 da nota real.  
b) Em andamentos rápidos: todas as notas possuem a mesma duração. Todavia, quando a nota ornamentada possui valor relativamente longo, as 3 notas iniciais subtraem o mínimo da nota real.

## Exemplo XI

a) J. S. Bach, Suite inglesa em lá m - Sarabanda.

Mozart, Sonata para piano - Allegro.

b) Mozart, Sonata nº II a 4 mãos - Allegro.



2a. Espécie:

(1) NOTAÇÃO: ∞, ∞, 8 ou quatro pequenas notas localizadas depois da nota real.

(2) SEQUÊNCIA: a) ∞ : após a nota real - nota inferior, nota real, nota superior, nota real.

b) ∞ ou 8 : após a nota real - nota superior, nota real, nota inferior, nota real.

(3) DURAÇÃO: a) *Figura Simples* - andamento rápido: as 4 notas ornamentais na 2a. metade.

a') *Figura Simples* - andamento lento e moderado: as 4 notas ornamentais no último quarto de tempo.

b) *Figura Pontuada* preenchendo o tempo ou Compasso: as 4 notas ornamentais no 3º terço ou tempo.

b') *Figura Pontuada* incompleta, seguida de uma nota: (Divida-se o todo em 4 partes): 1º quarto - nota real; 2º quarto - 3 notas seguintes; 3º quarto - final do ornamento; 4º quarto - nota real posterior.

b'') *Figura Pontuada* incompleta, seguida por duas pequenas notas: as 4 notas ornamentais no momento do ponto.

c) Quando o Sinal do Grupeto se encontra sobre a 2a. das notas do mesmo nome, o ornamento é antecipado de tal maneira que a nota escrita torna-se a última nota do mesmo. Esta execução se aplica somente nos casos em que a 1a. das notas não é pontuada. À 2a., corresponderia o ponto.

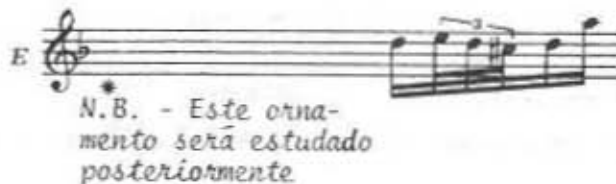
Exemplo XII:

a) Mozart, Sonata - Allegreto Gracioso

a') Beethoven, Sonata opus 2 nº 1 - Adagio

b) Mozart, Trio nº 6 - K. 542

b') Mozart, Trio nº 7 - K. 548



VI - **MORDENTE** (no alemão, *Mordant* ou *BEISSER*; no francês, *Pincé*) é um ornamento caracterizado pela alternância entre a nota escrita e a inferior, a intervalo de tom ou — mais freqüentemente — semitom diatônico.

Classificação: a) Simples

b) Duplo ou Longo

O mordente simples é constituído de 3 notas (inclusive a essencial).

O mordente duplo (longo) é constituído de 5 ou mais notas.

Exemplo XIII:



Caracteres:

ATAQUE: a partir da nota essencial.

ACENTO: sobre a primeira nota.

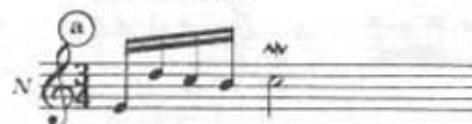
DURAÇÃO: rápida e indeterminada, sendo a última nota, mais lenta.

Exemplo XIV:

a) J. S. Bach, Partita nº 3 em lá m para cravo.

b) J. B. Loeillet, Suite em sol m para cravo - Courante.

c) J. S. Bach, Partita em Si M (nº 1) para cravo - Sarabanda.





Obs.: Couperin empregava apenas um sinal Y para as 2 espécies de mordente, sendo simples, quando escrito sobre a *f* e duplo, quando sobre a *f*.

Exemplo XV:

Two musical staves in treble clef. The first staff shows a note with a simple mordent (a wavy line) above it, with an arrow pointing to the note. Below it is the text: "accent com mordente J. S. Bach". The second staff shows a note with a double mordent (two wavy lines) above it, with an arrow pointing to the note. Below it is the text: "Port de voix simples Couperin".

A musical staff in treble clef showing a note with a double mordent (two wavy lines) above it, with an arrow pointing to the note. Below it is the text: "Port de voix double Couperin".

VII - TRILLO (*Tremblement, cadence, trinado*) é um ornamento, iniciado ou não, com a apojetura superior, cuja nota se alterna várias vezes rapidamente com sua resolução.

O trilo deu origem a vários ornamentos tais como o *Prall triller*, *mordente* e *ribattuta*.

Os sinais mais usados para representá-lo são: *tr*, *~~~~* (do século XIX em diante) *w*, *ww*, *Y* e *//*.

No que se refere ao início do ornamento, a apojetura está ausente quando a nota ornamentada:

- 1) está no começo da frase ou sucede uma pausa;
- 2) é precedida por salto descendente;
- 3) é precedida por pequena nota de igual altura;
- 4) é precedida por grau conjunto inferior ou superior (geralmente, em andamento rápido).

Execução:

ATAQUE: no momento da nota principal.

DURAÇÃO: tanto menos rápida, quanto mais severo for o estilo.

TERMINAÇÃO: a) sem notação de notas subsidiárias - na nota real.  
b) com notação das notas subsidiárias - acréscimo das mesmas.

Exemplo XVI:

- a) Purcell, Suite nº VI para cravo - Prelúdio.
- b) J. S. Bach, Cravo Bem Temperado, Prelúdio X - 2ª v.
- c) D. Scarlatti, Sonata nº 10
- d) Mozart, Trio nº 5 - K. 502 - Larghetto.

Musical notation for Example XVI, part a. It shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes a note with a double mordent (two wavy lines) above it, followed by a series of eighth notes. A circled letter 'a' is above the staff.

Musical notation for Example XVI, part b. It shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes a series of eighth notes, followed by a note with a double mordent (two wavy lines) above it, and then more eighth notes. A circled letter 'b' is above the staff.

Musical notation for Example XVI, part c. It shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes a note with a double mordent (two wavy lines) above it, followed by a series of eighth notes. A circled letter 'c' is above the staff.

Musical notation for Example XVI, part d. It shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The notation includes a series of eighth notes, followed by a note with a double mordent (two wavy lines) above it, and then more eighth notes.



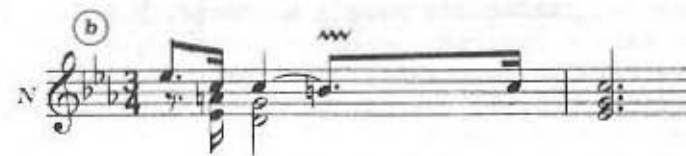
O trilo é iniciado com a nota superior quando:

- 1) é precedido por apojatura;
- 2) a nota precedente e o trilo estão articulados pela ligadura (GEBUNDENE TRILLER);
- 3) a nota trilo é precedida por nota de igual altura e pequeno valor (exceto em *stacatto*).

N.B.: Na execução dos dois primeiros casos, a entrada do trilo é retardada pela nota superior, ligada à precedente.

Exemplo XVII:

- a) K. H. Graun, Cavatina (Montezuma)
- b) J. S. Bach, 2a. Partita em *dó* m.
- c) Purcell, Suite VIII para cravo.



Obs.: Alguns compositores do final do séc. XVIII e subsequentes, faziam preceder a nota trilo por apojetura superior representada pela pequena figura com diagonal sobre a haste.

Isento de dúvidas na interpretação de Beethoven, romântico e sucessores, foi refutado por Marpurg (entre outros) na execução dos clássicos a fim de que não fosse confundido com o *Gebundene triller*.

Do **PRALLTRILLER** (Sinal:  $\omega$ ): Este ornamento se inicia com o grau conjunto superior seguindo-se a rápida alternância entre a nota real e a precedente.

O *Praltriller* sempre precede um movimento diatônico, descendente, inadequado para o mordente. Por esta razão, quando este é indicado nesta circunstância (devido a erro de escrita ou impressão), deve-se substituí-lo pelo *Praltriller*, o qual, segundo K. P. E. Bach, necessita ser executado tão rapidamente, a fim de que o ouvinte praticamente não perceba a redução da nota real.

Considerações:

- 1) Muitas vezes a nota superior inicial é representada graficamente pela apojetura. Neste caso, a nota subsequente deve ser retardada na execução da mesma maneira que o mordente em caso similar.
- 2) No caso de a nota ornamentada preceder uma pausa, a apojetura é aumentada em duração, executando-se o *praltriller* o mais rapidamente possível.

Karl Philipp Emanuel Bach refere-se ao *Schneller* (rápido), distinto do *Praltriller* na representação e pelo fato de também encontrar-se nos movimentos disjuntos.

Exemplo XVIII:



- a) J. S. Bach, Partita nº 2 em dó m - Rondeau
- b) J. S. Bach, Suite inglesa em sol m - Sarabanda
- c) Purcell, Suite II para cravo - Chacone



Principais variantes do trilo:

Trilo com mordente: grupeto precedido por trinado.

Sinais:

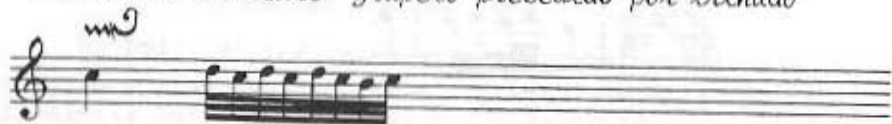
França, (*Double cadence*): Couperin  ; Dandrieu e Rameau  ;

Inglaterra, (*Turned Shake*): Purcell  ;

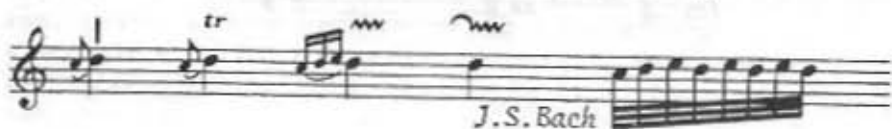
Alemanha, (*Trillo und mordent*): J. S. Bach  .

Exemplo XIX:

Trillo com mordente: grupeto precedido por trinado



Trillo precedido por grupeto ascendente (*Doppelt-cadence*)



Trillo precedido por grupeto (*Doppelt-cadence*)



Doppelt cadence und mordant



VIII - ARPEJO - consiste na rápida execução das notas do acorde.

Exemplo XX:



Execução- mov. asc. mov. desc.

## BIBLIOGRAFIA

- BACH, JOHANN SEBASTIAN. -Werke.-Leipzig: Bach-Gesellschaft, 1851-1899 (An Arbor, Michigan: J. W. Edwards, 1947) 60 v. in 46: il. -"Clavier-Buchlein vor W. F. Bach": v. III/1, p. XIV.
- CANDÉ, ROLAND DE. -Dictionnaire de musique. -Paris: Éd. du Seuil, 1961. -283 p.: il. - (Microcosme) -"Acoustique": p. 28-39.
- CITRON, PIERRE. -Couperin. -Paris: Éd. du Seuil, 1958. -191 p.: il. - (Solfêges; n. 91)
- GEOFFREY-DECHAUME, A. -Les "secrets" de la musique ancienne = recherches sur l'interprétation XVI-XVII-XVIII siècles. -Paris: Fasquelle, /1964/. -156 p.: il.
- GROVE, SIR GEORGE. -Grove's dictionary of music and musicians. -5. ed. /Ed. by Eric Bloom. -New York: St. Martin's press, 1955. -"Sound": v. VII, p. 977-1000.

## XXX - HARMONIA

A harmonia é o aspecto vertical da linguagem musical. Esta conceituação é genérica, porquanto, no seu sentido específico, a harmonia estuda a natureza, função e encadeamento dos diferentes acordes. O acorde é a estrutura *una*; é um bloco constituído pelo menos por três sons de nomes diferentes, relacionados entre si, podendo ser dobrados ou suprimidos desde que (no caso da supressão), a natureza do acorde não se torne ambígua. A estrutura do acorde é vertical, podendo, no entanto, ser desmembrada em arpejos, à maneira, por exemplo do baixo D'Alberti, de uso corrente no século XVIII; o que determina a estrutura vertical, neste tipo de contexto, é o relacionamento dos sons, e o volume que este relacionamento implica.

Os primeiros blocos verticais, a surgirem na história da música como estruturas independentes, foram aqueles cuja configuração original se baseava na superposição de 3as. (geralmente com três sons). Estas estruturas constituíram o arquétipo da harmonia, a partir do fim do século XVI até o século XX, passando por modificações paulatinas, através da incorporação de notas melódicas que originaram novos agregados harmônicos. Os acordes constituídos de 3as. superpostas, alicerçam-se sobre uma nota básica, fundamento do bloco: a **NOTA FUNDAMENTAL**. Esta nota não precisa se encontrar na parte mais grave do acorde (a nota que aí se encontra denomina-se *baixo*). A fundamental está no baixo quando o acorde estiver na estrutura primitiva.

CLASSIFICAÇÃO DOS ACORDES COM TERÇAS SUPERPOSTAS

- 1) quanto ao número de sons (notas diferentes);
- 2) quanto à relação intervalar com a nota situada no baixo;
- 3) quanto à nota que se encontra no baixo;
- 4) quanto à ordem em que se encontram as notas, excetuando o baixo;
- 5) quanto ao maior ou menor afastamento das notas;
- 6) quanto à função.

DE ACORDO COM O NÚMERO DE SONS

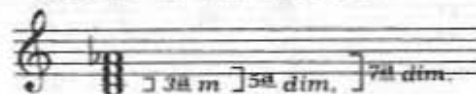
Os acordes de 3as. superpostas podem ser constituídos de 3 a 12 sons. Contudo, o número superior a 7, condiciona a politonalidade.

DE ACORDO COM OS INTERVALOS EM RELAÇÃO AO BAIXO

Os acordes recebem a designação de acorde com os intervalos relacionados com o baixo e, em particular, pelo maior intervalo nele contido.

Ex.:

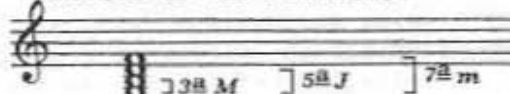
Acorde de 7a. diminuta



N.B. - A designação também pode se referir ao grau da escala.

Ex.:

Acorde de 7a. Dominante



### QUANTO À NOTA QUE SE ENCONTRA NO BAIXO

Denomina-se *ESTADO*, a forma do acorde, de acordo com a nota que está no baixo. Quando fundamental e baixo são a mesma nota, o acorde se encontra no *Estado Fundamental*. Em caso contrário, no *invertido*. O número de inversões corresponde ao número de sons superpostos à fundamental. Assim, num acorde de quatro sons, há 3 inversões. A inversão é feita mediante a transposição da(s) nota(s) mais grave(s), 8a. acima ou vice-versa. Na primeira inversão, a 3a. se encontra no baixo, na 2a. a 5a.; na 3a. a 7a. A rigor, a 4a. inversão no acorde de 9a. não é usada, a fim de que o acorde não fique descaracterizado.

### QUANTO À ORDEM (LUGAR) EM QUE SE ENCONTRAM AS NOTAS, EXCETUANDO O BAIXO.

Quando as notas do acorde estão dispostas de acordo com a seqüência da escala, o acorde está em ordem *direta*; caso contrário, em ordem *índireta*. A ordem independe do estado.

Exs.:

### QUANTO AO MENOR OU MAIOR AFASTAMENTO DAS NOTAS

O acorde se encontra em *posição unida*, quando há proximidade entre as notas; em caso contrário, a posição é *afastada*. Em princípio, nos acordes de 3, 4 e cinco sons quando estão em ordem direta, a posição é unida. Os acordes de 3 sons em ordem indireta, estão em posição afastada. Os acordes de quatro e mais sons, em ordem indireta, poderão estar em posição unida ou afastada.

### MANEIRA DE OBTER A ORDEM DIRETA E O ESTADO FUNDAMENTAL DE UM ACORDE.

- 19) transponham-se, 8a. abaixo sobre o baixo, as notas agudas de tal maneira que o acorde fique disposto de acordo com a seqüência das notas da escala. Obtém-se, assim, a ordem direta, sem mudar o estado.
- 29) transponham-se 8a. abaixo sob o baixo, a(s) nota(s) mais aguda(s) ou vice-versa, de maneira a obter-se a superposição de 3as. O acorde ficará no *estado fundamental*.

### ACORDES DE TRÊS SONS (TRIÁDES)

(Com superposição de 3as.)

Há quatro acordes de três sons: dois consonantes e dois dissonantes. Os consonantes são:

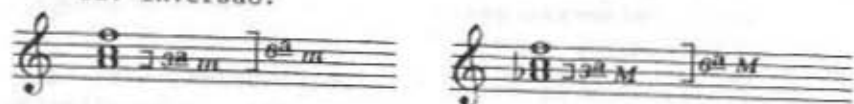
- 1) Perfeito Maior (3a. M e 5a. J)
- 2) Perfeito Menor (3a. m e 5a. J)

Estes dois acordes são chamados *perfeitos* porque entre o baixo e a terceira nota (intervalo extremo) há uma 5a. J — consonância perfeita. A diferença dos dois reside na terça, daí as denominações Maior e menor. A disposição acima apresentada é a do estado fundamental.

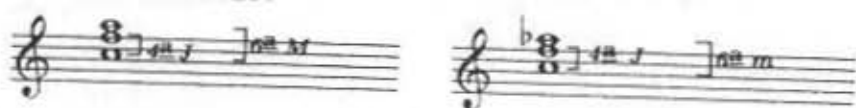
1a. inversão do acorde Perfeito Maior: 3a. m e 6a. m;  
do acorde Perfeito menor: 3a. M e 6a. M.

2a. inversão do acorde Perfeito Maior: 4a. J e 6a. M;  
do acorde Perfeito menor: 4a. J e 6a. m.

1a. inversão:



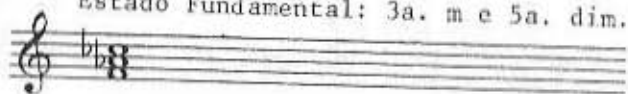
2a. inversão:



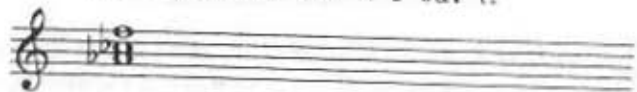
Os dissonantes são:

- 1) Acorde de 5a. diminuta (3a. m e 5a. dim.)
- 2) Acorde de 5a. aumentada (3a. m e 5a. aum.)

Estado Fundamental: 3a. m e 5a. dim.



1a. inversão: 3a. m e 6a. M



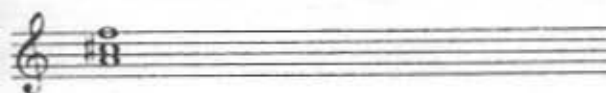
2a. inversão: 4a. aum. e 6a. M



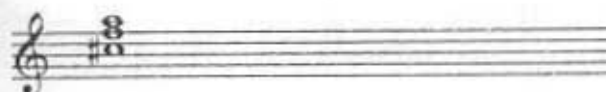
Estado Fundamental: 3a. M e 5a. aum.



1a. inversão: 3a. M e 6a. m



2a. inversão: 4a. dim. e 6a. m

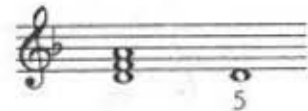


CIFRAGEM é uma notação abreviada dos acordes, em que se indica o baixo e a numeração correspondente aos intervalos superpostos. Este processo foi originado no século XVI (*baixo contínuo*). Assim a 3a., em geral, não é indicada; os diminutos são indicados por uma diagonal, seja ♯ (5a. dim.), 7 (7a. dim.). A sensível pode ser indicada por +. As alterações precedem os números. No caso da 3a., colocam-se apenas as alterações.

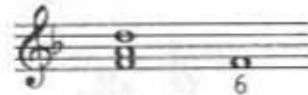
PERFEITO MAIOR

PERFEITO MENOR

Estado fundamental



1a. inversão:

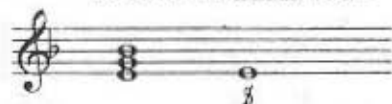


2a. inversão:



## QUINTA DIMINUTA

Estado fundamental



1a. inversão

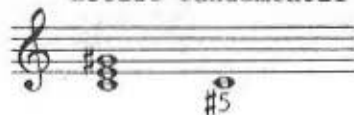


2a. inversão



## QUINTA AUMENTADA

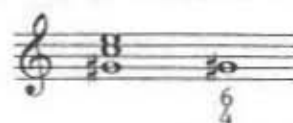
Estado fundamental



1a. inversão



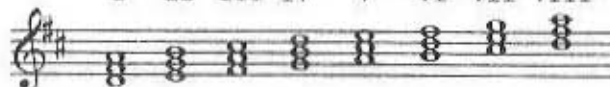
2a. inversão



## COLOCAÇÃO DOS ACORDES DE TRÊS SONS EM ESTADO FUNDAMENTAL NOS MODOS MAIOR E MENOR.

MODO MAIOR:

I II III IV V VI VII VIII



PM Pm Pm PM Pm Pm 5a.d PM

Acordes:

Graus:

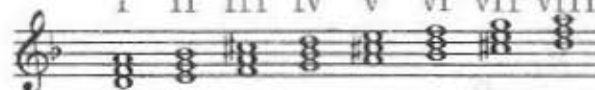
Perfeito Maior ——— I - IV - V

Perfeito menor ——— II - III - VI

5a. diminuta ——— VII

MODO MENOR:

I II III IV V VI VII VIII



Pm 5a.d 5a.a Pm PM PM 5a.d Pm

Acordes:

Graus:

Perfeito menor ——— I - IV

Perfeito Maior ——— V - VI

5a. diminuta ——— II - VII

5a. aumentada ——— III



Assim, o acorde perfeito Maior se encontra no:

- I - IV - V graus do modo Maior
- V - VI - graus do modo menor harmônico.

O perfeito menor no:

- II - III - VI graus do modo Maior
- I - IV - graus do modo menor harmônico.

O acorde de 5a. diminuta:

- VII do Maior
- II e VII do menor.

O acorde de 5a. aumentada:

- III do menor.

### FUNÇÃO TONAL

Denomina-se *função* o grau em que se encontra determinado acorde. Este critério é adotado pelo fato de um acorde ser comum a várias tonalidades, em cada uma, com função diferente.

Assim:



é função tônica em Dó Maior, Subdominante em Sol Maior, Dominante em Fã Maior e menor, Super-dominante em mi menor.

### ACORDES DE QUATRO SONS

Os acordes de quatro sons originaram-se da incorporação das dissonâncias (no caso, 7a. em relação à fundamental) aos acordes consonantes. Inicialmente, as 7as. eram preparadas, isto é, faziam-se ouvir anteriormente, como consonâncias, prolongando-se ao acorde seguinte, onde se formava a dissonância.



Mais tarde, as 7as. passaram a ser usadas sem preparação. É verdade que Monteverdi usou 7as. sem preparação, no entanto ela será de uso corrente, somente a partir do século XVII. Em princípio, os acordes de 7a. podem ser estruturados sobre todos os graus da escala, contudo, três acordes possuem características específicas, em virtude da localização (função) e do caráter resolutivo de pelo menos um dos intervalos — o *trítono* — fator de fixação da tonalidade. Estes acordes são: 7a. da Dominante, 7a. da Sensível e 7a. Diminuta.

O acorde de 7a. da Dominante encontra-se sobre o V grau de Maior e menor.

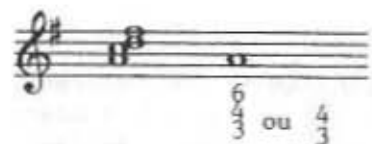
### ACORDE DE 7a. DA DOMINANTE



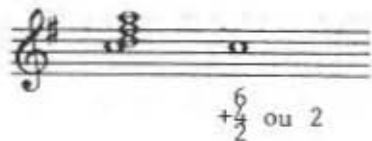
Estado Fundamental: 3a.M-5a.J  
3a. M - 5a. J - 7a. m



1a. inversão:  
3a. m - 5a. dim. - 6a. m



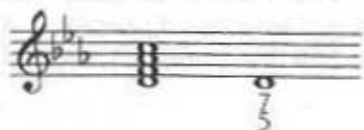
2a. inversão:  
3a. m - 4a. J - 6a. M



3a. inversão:  
2a. M - 4a. aum. - 6a. M

O acorde de 7a. da Sensível (7a. m com 5a. dim.) encontra-se sobre o VII grau do Maior e II do menor.

#### ACORDE DE 7a. DA SENSÍVEL



Estado Fundamental:  
3a. m - 5a. dim. - 7a. m



1a. inversão:  
3a. m - 5a. J - 6a. M



2a. inversão:  
3a. M - 4a. aum. 6a. M



3a. inversão:  
2a. M - 4a. J - 6a. m

O acorde de 7a. Diminuta encontra-se no VII grau do modo menor harmônico.

#### ACORDE DE 7a. DIMINUTA



Estado Fundamental:  
3a. m - 5a. dim. - 7a. dim.



1a. inversão:  
3a. m - 5a. dim. - 6a. M



2a. inversão:  
3a. m - 4a. aum. - 6a. M



3a. inversão:  
2a. aum. - 4a. aum. - 6a. M

O acorde de 7a. diminuta da mesma maneira que o de 5a. Aumentada é enarmônico por natureza, isto é, cada estado tem um acorde enarmônico correspondente em outra tonalidade e estado. A razão da enarmonia reside na divisão igual; o acorde de 7a. diminuta em 3as. menores, o acorde de 5a. Aumentada em 3as. Maiores. A única exceção é o acorde de 5a. diminuta. Como o acorde de 7a. diminuta é formado por 3as. menores, os acordes enarmônicos se encontram nas tonalidades que distam de 3as. menores (ou enarmônicas).



E.F. 1a. inv. E.F. 2a. inv. → 3a. inv. E.F.

O acorde de 5a. aumentada é formado por 3as. Maiores, portanto os acordes enarmônicos se encontram nas tonalidades que distam de 3as. Maiores.



E.F. 1a. inv. E.F. 2a. inv. E.F.

Os outros acordes de quatro sons serão estudados posteriormente.

### ACORDES DE 5 SONS

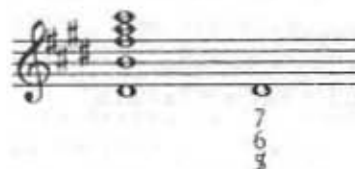
Em virtude da caracterização da tonalidade, destacam-se neste grupo de acordes: 9a. M da Dominante e 9a. m da Dominante.

#### ACORDE DE 9a. M da DOMINANTE



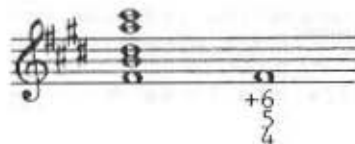
Estado Fundamental:

3a. M - 5a. J - 7a. m - 9a. M



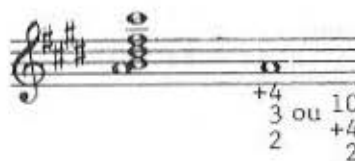
1a. inversão:

3a. m (10a. m) - 5a. dim (12a. dim.) - 6a. m - 7a. m



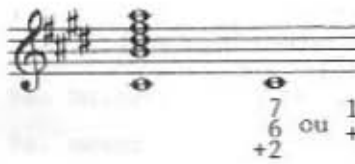
2a. inversão:

3a. m (10a. m) - 4a. J - 5a. J (12a. J) - 6a. M



3a. inversão:

2a. M - 3a. m (10a. m) - 4a. aum. - 6a. M



4a. inversão:

2a. M (9a. M) - 4a. J (11a. J) - 6a. m (13a. m) - 7a. m

N.B. - A rigor, a 4a. inversão não é usada, porque a 9a. sob a fundamental, descaracterizaria o acorde. Aliás, a melhor disposição destes acordes (inclusive 9a. m) é aquela em que a 9a. fica na parte superior.

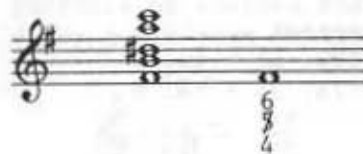
#### ACORDE DE 9a. m da DOMINANTE



Estado Fundamental:  
3a. M - 5a. J - 7a. m - 9a. m



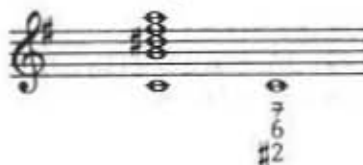
1a. inversão:  
3a. m (10a. m) - 5a. dim.  
(12a. dim.) - 6a. m - 7a. dim.



2a. inversão:  
3a. m (10a. m) - 4a. J -  
5a. dim. (12a. dim.) - 6a. M



3a. inversão:  
2a. M - 4a. aum. - 6a. M -  
3a. m (10a. m)



4a. inversão:  
7a. M - 2a. aum. (9a. aum.) -  
4a. aum. (11a. aum.) -  
6a. M (13a. M)

N.B. - A rigor, a 4a. inversão não é usada, pelas mesmas razões do acorde de 9a. Maior da Dominante.

Os acordes de 7a. Dominante, 7a. Sensível, 7a. diminuta, 5a. diminuta, 9a. Maior da Dominante, e 9a. menor da Dominante possuem um elemento comum: o *trítone*: este intervalo tem suma importância na música tonal em virtude do seu caráter resolutivo e, em consequência, a atração para o centro tonal. Em virtude deste relacionamento, todos acordes mencionados podem ser agrupados num tronco, cuja convergência é a Dominante.

Os acordes sobre a dominante por si só caracterizam a tonalidade, pois contêm a Dominante, Subdominante, Superdominante e Sensível, notas diferenciais dos tons vizinhos. Do acorde de 7a. Dominante, derivamos acordes de 9a. Maior, com acréscimo de 3a. M, e 9a. m, com acréscimo de 3a. menor. O acorde de 7a. Sensível deriva do acorde de 9a. Maior, com a supressão da fundamental. O de 5a. diminuta deriva da 7a. Dominante sem a fundamental. No período barroco e clássico, as dissonâncias de uma maneira geral, eram resolvidas em consonâncias. Desta maneira, não tão somente, evitava-se a tensão permanente, como também propiciava-se através da resolução, a fixação da tonalidade.

#### Eis a resolução dos acordes dissonantes:

- |                 |  |
|-----------------|--|
| 7a. Dominante   | - A sensível sobe 1 st e a SD desce 1 st (no Modo Maior). No modo menor, a SD desce 1 tom. |
| 7a. da Sensível | - Quanto à Sensível e SD, idem ao anterior; a 7a. (superdominante) desce 1 tom.            |
| 7a. diminuta    | - Sensível e SD idem ao anterior; a 7a. (superdominante) desce 1 semitom.                  |
| 9a. Maior       | - Sensível e SD idem; a 9a. desce 1 tom.   |
| 9a. menor       | - Sensível sobe 1 semitom, SD desce 1 tom, 9a. desce 1 semitom.                            |
| 5a. diminuta    | - A 5a. sobe 1 semitom; o movimento das outras vozes é variável.                           |

### OUTROS ACORDES DE 7a.

São denominados de 7a. ajuntada ou agregada, porquanto o seu uso não foi muito comum ao período anterior ao impressionismo. Resultaram da incorporação das dissonâncias aos acordes de três sons (tríades).

Embora (com raras exceções), todas inversões sejam possíveis, a forma mais usada é a do Estado fundamental.

Eis os acordes de 7a. Ajuntada:

1) Perfeito Maior + 7a. M (em relação à fundamental)

Eis os acordes de 7a. Ajuntada:

1) Perfeito Maior + 7a. M (em relação à fundamental);

2) Perfeito menor + 7a. M (em relação à fundamental);

3) 5a. Aumentada + 7a. M (em relação à fundamental), muito pouco usado;

4) Perfeito menor + 7a. m (em relação à fundamental).

Em geral, a 3a. inversão não é usada em nenhum dos três casos.

A seqüência de acordes de 7a. Ajuntada, em particular, Perfeito Maior + 7a. Maior e Perfeito menor + 7a. menor, foi muito usada no impressionismo e na fase mais brilhante do JAZZ, sendo ainda hoje corrente neste gênero.

Ainda no impressionismo, encontramos acordes de 9a. sobre o I, II, IV e VI graus do modo Maior, sejam os acordes de 7a. Ajuntada + 9a. Maior, assim como sobre o I, III com 9a. Maior no modo menor.

### ACORDES DE 11a. e 13a.

Começaram a ser usados a partir do impressionismo sem preocupações resolutivas. Em geral, são usados no Estado fundamental. Algumas combinações resultam em politonalidade.

Exs.:

13a. m e 9a. m da D



(\*)

13a. M e 9a. M da D



Ravel: *La Valse*

## 13a. M e lla. aum. da D



(\*)

(\*) Debussy - La Sérénade Interrompue  
(1º caderno de Prelúdios)

## 13a. m - efeito politonal



Strawinski, Sagração da Primavera

FIM DA PRIMEIRA PARTE

No prelo:

SEGUNDA PARTE: Exercícios escritos

## ÍNDICE

APRESENTAÇÃO . . . . .	III
PREFÁCIO . . . . .	V
INTRODUÇÃO . . . . .	1
I	
SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES (Elementos) . .	2
Figuras, valores - Semínima - Pausas da Semínima - Pulsação - Unidade - Ligadura - Mínima - Ponto de aumento - Semibreve - Novo ponto de aumento - Breve.	
II	
SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES (cont.) . . .	5
Longa - Mínima dividida em duas partes - Contratempo - Síncopa - Acentos propostos.	
III	
SEMITOM E TOM . . . . .	8
Instrumentos de sons fixos - Instrumentos de sons variáveis - Semitom - Tom.	
IV	
SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES (cont.) . . .	9
Colcheia - Pausa da colcheia - Semínima como unidade dividida em duas partes.	
V	
SINAIS REPRESENTATIVOS DAS ALTURAS . . . . .	10
Notas - Pauta e pentagrama - Linhas suplementares - Sinal de 8a. - Clave - Uníssono - Uníssono nas claves.	
VI	
LEITURA DAS NOTAS (Elementos) . . . . .	16
Trítone - Conjunção - Disjunção.	
VII	
SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES (cont.) . . .	17
Fermata.	
VIII	
SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES (cont.) . . .	18
Mínima como unidade dividida em 4 partes.	
IX	
SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES (cont.) . . .	20
Semicolcheia - Colcheia como unidade dividida em 2 partes - Semínima como unidade dividida em 4 partes.	

X	LEITURA DAS NOTAS (cont.) . . . . .	23
	Tons e semitons ascendentes e descendentes - Exemplos com semitons e tons - Exemplos com 1 tom e 1/2 e 2 tons - Exemplos com 2 tons e 1/2 - Exemplos de 3 tons; de 4 tons.	
XI	SINAIS DE ARTICULAÇÃO . . . . .	25
	Legato (ligado) - Staccato.	
XII	SINAIS REPRESENTATIVOS DAS DURAÇÕES (cont.) . . . .	27
	Fusa - Semínima como unidade dividida em 8 partes - Semínima como unidade dividida em 2, 4 e 8 partes - Mínima como unidade dividida em 8 partes - Semifusa - Quartifusa - Máxima.	
XIII	FIGURA PONTUADA COMO UNIDADE . . . . .	31
	Mínima pontuada como unidade - Contratempos e síncope - Semínima pontuada como unidade.	
XIV	COMPASSO . . . . .	34
	Definição - Classificação dos compassos: quanto ao número dos tempos; quanto à velocidade da pulsação, representada por figura específica; quanto à divisão quantitativa dos tempos; quanto à homogeneidade ou heterogeneidade na sucessão - Representação dos compassos - Unidade de tempo - Unidade de compasso - Representação dos compassos simples (não alternados) - Representação dos compassos compostos - Representação dos compassos alternados - Compassos correspondentes - Compassos equivalentes - Apoios, impulsos, meios-apoios - Contratempos e síncope - Marcação dos tempos e divisões nos compassos.	
XV	ESCALA . . . . .	53
	Música tonal - Escala - Grau - Escalas dórica, frígia, lídia, mixolídia, hipodórica ou eólia, hipofrígia ou Locrean e hipolídia ou jônica.	

XVI	ALTERAÇÕES . . . . .	56
	Sustenido - Dobrado sustenido - Bemol - Dobrado bemol - Bequadro - Semitom natural - Semitom diatônico e semitom cromático - Enarmonia.	
XVII	INTERVALOS . . . . .	60
	Classificação: quanto ao número de notas que abrangem o espaço sonoro; quanto à maneira de os sons se articularem; quanto ao grau de relacionamento entre os sons; quanto ao número de semitons ou tons contidos no espaço sonoro - Qualificação: esquemas de transformações dos intervalos, intervalos justos, intervalos maiores e menores, intervalos aumentados, diminutos, super-aumentados e subdiminutos; quanto ao âmbito de extensão: simples, compostos; intervalos enarmônicos - Inversão de intervalos - Classificação das consonâncias e dissonâncias - Intervalos consonantes - Classificação das dissonâncias - Exemplos para intervalos.	
XVIII	TONALIDADE . . . . .	74
	Modo - Modo maior - Armadura - Formação das tonalidades com sustenido na armadura no modo maior - Escalas no modo menor - Formação das tonalidades menores - Intervalos naturais e alterados - Modo de conhecer o tom principal de uma peça ou movimento de uma obra.	
XIX	QUIÁLTERAS . . . . .	88
	Classificação: quiálteras aumentativas, uniformes, desiguais, regulares, irregulares, de tempo, de parte de tempo, de vários tempos, de compasso - Processos de resolução para facilitar a leitura das quiálteras em determinados casos.	
XX	TONS VIZINHOS E TONS AFASTADOS . . . . .	98
	Notas comuns - Notas diferenciais ou características - Tons vizinhos: diretos, indiretos - Tons afastados.	



XXI	ESCALA CROMÁTICA . . . . .	105
	Definição - Estrutura da escala cromática - Escala cromática do modo maior - Escala cromática do modo menor.	
XXII	MODULAÇÃO (Elementos) . . . . .	107
	Definição - Processos de modulação - modulação passageira, definitiva, por enarmonia - Das modulações aos tons vizinhos e homônimo (tom próximo).	
XXIII	SINAIS DE REPETIÇÃO E ABREVIATURA . . . . .	110
	Ritornello (port. ritornelo) - Da capo - Sinal de pulo - Sinais de abreviatura.	
XXIV	TRANSPOSIÇÃO . . . . .	114
	Definição - Transposição escrita sem mudança de clave - Transposição escrita com mudança de clave - Transposição lida - Anexo: a propósito das operações necessárias em relação às alterações acidentais.	
XXV	ESCALA GERAL . . . . .	123
	Definição - Diapasão.	
XXVI	VOZES . . . . .	125
	Tessitura - Extensão das vozes corais - Subdivisão das vozes adultas de acordo com o timbre e tessitura.	

XXVII	ANDAMENTO . . . . .	127
	Definição - Indicações dos andamentos básicos.	
XXVIII	SINAIS DE INTENSIDADE . . . . .	130
	Representação e significado - Modificação das intensidades.	
XXIX	ORNAMENTOS . . . . .	132
	Appoggiatura (port. apoiatura): apoiatura longa e breve: caracteres; dupla apoiatura - Acciacatura: caracteres; Coulé - Flatté - Grupetto (port. grupeto): espécies e caracteres - Mordente: classificação e caracteres - Trillo (port. trilo): caracteres - Pralltriller - Principais variantes do trilo - Arpejo - Bibliografia.	
XXX	HARMONIA . . . . .	156
	Definição - Classificação dos acordes com 3as. superpostas: quanto ao número de sons (notas diferentes); quanto à relação intervalar com a nota situada no baixo; quanto à nota que se encontra no baixo; quanto à ordem em que se encontram as notas, excetuando o baixo; quanto ao maior ou menor afastamento das notas - Maneira de obter a ordem direta e o estado fundamental de um acorde - Acordes de três sons (tríades) - Cifragem - Colocação dos acordes de três sons em estado fundamental nos modo maior e menor - Acordes de quatro sons - Acordes de cinco sons.	

Diral - Gráfica e Editora  
Rua Nhandirobas, 485  
Fone: 275-7976 - CEP 04349  
Jabaquara - São Paulo

Gráfica Palas Athena  
Associação "Palas Athena" do Brasil  
Rua José Bento, 384  
Fone: 279-6288 - CEP 01523  
Cambuci - São Paulo

IMP 01-87 UU

SD 07

— novas metas —